إبداعات عالمية



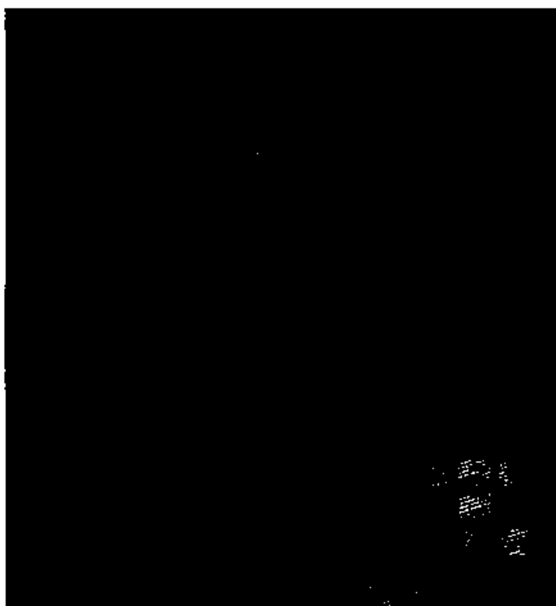
352



مسرحية «آنتيجون»

تأليف: ب. بريشت
ترجمة: د. مشهور مصطفى
مراجعة: مصطفى بزون

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
فبراير 2005



الفنـــانة : فاطمة المحيلان

جرحاً ينـزف رفضاً

زيت على قماش

٦٩ × ٦٩ سم

٢٠٠٤

المجلس
الوطني
للثقافة
والفنون
والآداب

مسرحية «آنتيجون»

تأليف: ب. بريشت
ترجمة: د. مشهور مصطفى
مراجعة: مصطفى بزون

العدد 352 فبراير 2005

إبداعات عالمية

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

www.kuwaitculture.org

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	**500** فلس
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	**10** د.ك
للمؤسسات	**20** د.ك

دول الخليج

للأفراد	**12** د.ك
للمؤسسات	**24** د.ك

الدول العربية الأخرى

للأفراد	**25** دولارا أمريكيا
للمؤسسات	**50** دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	**50** دولارا أمريكيا
للمؤسسات	**100** دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: **28623** - الصفاة - الرمز البريدي**13147**
دولة الكويت

ردمك : 2 - 154 - 0 - 99906
رقم الإيداع : 2005/00002

• مسرحية «أنتيجون»

العنوان الأصلي :

ANTIGONE

d'aprés Sophocle

Texte français de Maurice Regnaut

(Nouvelle traduction)

عــن دار نـشــر

L'ARCHE

Rue Bonaparte, au 86, Paris, 1962

الطبعة الأولى - الكويت

المجلـس الوطـنـي للثقـافـة والفـنـون والآداب ، 2005م

إبداعات عالمية - العدد 352

صدر العدد الأول في أكتوبر ١٩٦٩م

تحت اسم سلسلة من المسرح العالمي

أسسها أحمد مشاري العدواني

(١٩٢٣ - ١٩٩٠)

المقدمة

١- مسرحية «آنتيجون»: من سوفوكليس إلى برتولد بريشت مرورا بجان آنوي

عندما قمنا بترجمة مسرحية «آنتيجون» لبرتولد بريشت عن الفرنسية ، آثرنا الابتعاد عن الترجمة الحرفية لنصل إلى قعر المعاني الشاعرية فنترجم روحية النص لاسيما أن شاعرية المؤلف بريشت أضافت كثيرا إلى شاعرية سوفوكليس، مؤلفها الأساسي، في العصر اليوناني.

وفي عام ١٩٤٥ صاغ المؤلف والمخرج الشهير برتولد بريشت Brecht هذه المسرحية صياغة جديدة اعتماداً على ترجمة «هولدرلين» لها إلى اللغة الألمانية. والجدير ذكره أن ترجمات مسرحية آنتيجون إلى اللغات الأوروبية قد توالت ابتداءً من القرن السادس عشر، فقد قام روترو Rotrou بترجمتها إلى اللغة الفرنسية عام ١١٣٨، ثم ترجمها دو بالف De Balf إلى الفرنسية أيضا في عام ١٥٧٣، وكذلك جارنييه Garnier في عام ١٥٨٠.

وإلى الإيطالية ترجمها الشاعر الإيطالي «ألَماني Alamanni لتظهر في أوبراتوسكا opera tosca التي ألفها عام ١٥٣٢، أما الشاعر الإيطالي ألفييري Alfieri (١٧٤٩ - ١٨٠٣) فقد كتب أو نشر مأساة بعنوان «آنتيجون».

إن أول من تناول هذا الموضوع في الأدب اللاتيني هو إتيكوس Atticus، ليأتي من بعده «سنكا» في مسرحيته «أهل طيبة» وغيرهما.

«آنتيجونا» وسمة العصر

الملاحظة الأساسية التي لا بد من ذكرها أو التوقف عندها، هي التي تتعلق بالمتغيرات التي تلحق بالعمل الأدبي عندما يجري اقتباسه أو معاودة صياغته. وهذه المتغيرات قد أصابت مسرحية آنتيجون - سوفوكل، سواء عند برشت أو عند جان آنوي، لتعبر عن فلسفة مسرحية أو سياسية أو أخلاقية في كل عصر.

وعندما قام جان آنوي الفرنسي[1] (١٩١٠ - ١٩٨٧) باستعادة مسرحية آنتيجون[2] أو باستعادة هذا الموضوع، تأليفاً، لجأ إلى تغيير في عدد الشخصيات لجهة الزيادة والحذف، فبينما نجد الشخصيات عند سوفوكل هي: آنتيجون وإيسمين وكريون وهايمون وتيريزياس وإيروديكا والرسول والكورس ومنشد الكورس، نجد في المقابل عند آنوي أن الكورس ومنشد الكورس قد استعيض عنهما بالجوقة، وبدل الحارس الواحد هناك ثلاثة حراس (حارس ١ وحارس ٢ وحارس ٣) وجعل لآنتيجون مربية ولـ كريون خادما أو تابعا.

هنا تبرز سمة العصر في الأثر الأدبي، وأخلاقيات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا، وفي فرنسا تحديدا، لنجد الأسلوب المسرحي ينحو نحو الرومانسية في الحب وفي العلاقة مع الطبيعة. وها هي المربية تترجم من خلال حوارها مع آنتيجون حرص الملوك على تنشئة، آنتيجون وأختها

إيسمين. إنها مربية ساهرة على تنفيذ القانون الأخلاقي والسلوكي الذي يليق بالحاشية الملكية، بعد أن عادت آنتيجون من محاولة دفن جثة أخيها بولينيس فجرا:

«المربية: (لآنتيجونا) خرجت للقاء شخص، أليس كذلك؟ انكري هذا إن استطعت.

آنتيجونا: نعم خرجت للقاء شخص.

المربية: حبيب؟

آنتيجونا: نعم يا مربيتي، نعم يا عزيزتي المسكينة، فأنا لدي حبيب.

المربية: (تنهض واقفة: تنفجر صارخة) آه، هذا رائع جدا، أليس كذلك؟ أنت، ابنة ملك، تجرين خارجة إلى لقاء العشاق. ونحن نكدح حتى تتهرأ عظامنا من أجلكن، ونحن نعمل عمل العبيد لننشئكن وتصبحن سيدات مهذبات! أنتن كلكن سواء. كلكن، حتى أنتِ - أنتِ التي لم تعتادي الوقوف أمام مرآة لتتبرجي، أو تلطخي فمك بالأحمر، أو تتزيني وتتلوي لتجعلي الفتيان يحملقون فيك...».

أما العلاقة مع الحراس فتبرز جلية لدى آنوي وهم يسوقون آنتيجونا إلى الطاغية كريون، بينما لا نجد مثيلها لدى سوفوكليس، حيث يكتفي هذا الأخير بما يسمى المحطة الغنائية الأولى التي ينشدها الكورس قبل دخول الحارس عند كريون وهو يسوق أمامه الأسيرة آنتيجونا:

«قائد الكورس: لكن أي عجيبة مروعة هذه: إني أتردد في تصديق هذا! لكن هل أستطيع أن أنكر - وأنا أعلم هذا جيداً - أن هذه هي آنتيجونا الشابة؟ آه! الابنة البائسة لأوديب البائس! كلا! لستِ أنتِ التي يسوقونك إلى هنا بوصفك عاصية لأوامر الملك؟ لست أنت التي فاجأوك في نوبة من الجنون؟».

في آنتيجونا / آنوي، نجد الأمر مختلفاً في علاقة الحراس بآنتيجونا، من خلال الحوار التالي:

«الحارس الأول: (يتغلب على خوفه) تعالي الآن يا آنسة، أفلتوها. سيأتي الرئيس إلى هنا بعد دقيقة وستخبرينه عن هذا كله. كل ما أعرفه هو أوامري... أنا لا أريد أن أعرف ما كنتِ تفعلينه هناك، فللناس دائما أعذار؛ ليس في إمكاني الإصغاء إليها. (إلى الحارسين) أمسكا بها وسأتأكد من أنها ستبقي فمها مغلقاً.

آنتيجونا: إنهما يؤلمانني. مُرهما أن يبعدا أيديهما القذرة عني.

الحارس الأول: أيدي قذرة، إيه؟ أقل ما يمكنك فعله هو أن تكوني مؤدبة يا آنسة.. انظري إلي: أنا مؤدب.

آنتيجونا: مُرهما أن يفلتاني. لن أهرب. أبي كان الملك أوديب. وأنا آنتيجونا.

الحارس الأول: ابنة الملك أوديب الصغيرة، حسناً، حسناً،

اسمعي يا آنسة، حراسة الليل لا تلتقط أبدا سيدة مهذبة، بل من تقول، يحسن أن تحذروا: فأنا أنام مع مفوض الشرطة (يضحك الحارسان).

آنتيجونا: لا أبالي إن أنا قُتلت، لكنني لا أريد أن يلمساني.

الحارس الأول: وماذا بشأن التراب والأرض وأمور كهذه؟ لم تخافي أن تلمسيها، أليس كذلك؟ «أيديهما القذرة»! ألقي نظرة على يديك أنت.

(تبتسم أنتيجونا بالرغم من نفسها حين تنظر إلى يديها وهما مصفدتان، إنهما قذرتان) لا بد أنكِ أضعت رقشك، أليس كذلك؟ عليك أن تهتمي بأظافر أصابعك في المرة التالية، هذا ما أراهن عليه! يا إلهي، لم أر أبداً أعصاباً كتلك! أدير ظهري حوالي خمس دقائق... فإذا هي هناك، تنبش ببراثنها كضبعة، في وضح نور النهار! وخدشت وركلت حينما قبضت عليها! مباشرة إلى عيني اندفعت هي بأظافرها، وصرخت بشيء عنيف:

لم أنته بعد، دعني أنتهي!

الحارس الثاني: قبضت أنا على امرأة تافهة منذ بضعة أيام، في الساحة الرئيسية نفسها، ولقد كانت تافهة في مظهرها لحد كبير.

الحارس الأول: اسمع، ستنال مكافأة على هذا.

آنتيجونا: أود أن أجلس، إن سمحتم.

الحارس الأول: دعاها تجلس، لكن استمرا في الإمساك بها».

أما بالنسبة إلى برتولد بريشت فقد أبقى على الحراس الثلاثة كما لدى آنوي، وأبقى على الحوار مع تغيير طفيف في بعض كلماته أو عباراته.

والمهم لدى بريشت وآنوي في جعل هذا المشهد ثابتا وضروريا، هو معرفة ما يمكن تصور حدوثه لدى القبض على آنتيجون، وتصوير سلوك الحرس الليلي وفكرتهم المسبقة عن فتاة يقبضون عليها ليلا، وطمعهم في المكافأة وفي الترقيات.

لكن المريبة لا نجدها لدى بريشت كما لدى آنوى، وقد يكون من الممكن أن بريشت حرص في المسرحية على التركيز على كل ما هو أساسي في الصراع للوصول إلى الهدف الرئيسي منها، وهو سياسي بامتياز، لم يشأ بريشت أن يحول مسار الفعل الدرامي وتطعيمه بأشياء وأفعال وصور يعتبرها ثانوية، في الوقت الذي يعتبرها «آنوي» أساسية، والمهم لدى بريشت هو الخط الصاعد كي لا يحيد عن المشاهدة ويتشتت تركيزه فيضيع عن الحدث الأساسي: عصيان القرار ودفن الجثة ومجابهة كريون وموت آنتيغون وهيمون.

ونلاحظ أن بريشت قد استعاض عن كورس سوفوكليس ومنشده، وكذلك عن جوقة آنوي بمجلس الشيوخ أو الشيوخ، ونجد أن لهم حواراً فاعلاً في آنتيغون/بريشت، ومجمل القول أن هذا الأخير قد جعل من الحوار سبيلا لخدمة غرضه في

فترة الفاشية ومحاولة هتلر السيطرة على العالم آنذاك. وهذا الدافع في تناول هذا الموضوع [٣] نجد له الأسس نفسها عند آنوي، ومقاومة الاحتلال الألماني لفرنسا.

إن التغييرات التي طرأت على مسرحية آنتيجون/سوفوكل أمر طبيعي، فهاهما كل من إسخيلوس ويوريبيدس وقد عالجا بدوريهما هذا الموضوع مع بعض التغييرات، فالأول في مسرحيته «سبعة ضد طيبة» نشاهد أن ابني أوديب: بولينيس وايتيوكل قد قتل أحدهما الآخر. فأخذت جثتيهما أختاهما آنتيجونا وإيسمين إلى القبر. وكادت المسرحية تنتهي عند هذا الحد. لكن مناديا يجيء ويأمر باسم مجلس الشيوخ أن بولينيس (فولونيقوس) قد تقرر حرمانه من المراسم الجنائزية لأنه حمل السلاح ضد وطنه طيبة. وهنا صمتت إيسمين، اما آنتيجونا فقد صاحت احتجاجا على هذا القرار الظالم وأعلنت عدم اذعانها له. ويقول الكاتب عبدالرحمن بدوي بهذا الخصوص: «... وبهذه النهاية المبتورة تنتهي مسرحية السبعة ضد طيبة، وهذا البتر هو نفسه الذي حدا ببعض المؤرخين للأدب إلى أن يفترضوا أن إسخيلوس لا بد أنه قد تناول موقف آنتيجونا هذا في مسرحية قائمة بذاتها، ضاعت كما ضاعت الغالبية العظمى من مسرحياته[٤].

ويضيف بدوي قائلا: «ويبدو مما بقي لنا من شذرات من مسرحية يوريبيدس بعنوان «آنتيجونا» أن ثمة «فوارق بارزة في

معالجة الموضوع. ففي أهم الشذرات نجد أن آنتيجونا تقول مخاطبةً كريون:

إن الموت ينهي كل جدال بيننا، وهل عند الفانين أمر أقوى من الموت؟

لو أنك ضربت بالسيف مرمر المقامر، فهل يحس هذا المرمر بما تصيبه به من جراح؟ وكيف لا يكون الموتى في مأمن من إهاناتك، وهم لا يحسون؟» (الشذرة رقم ١٦)[٥].

ويبدو أن هناك فارقا آخر يميز سوفوكليس عن يوريبيدس لدى معالجتهما للموضوع وهو أن يوريبيدس يعزو إلى الحب الدور البارز في تصرفات هيمون، ذلك أن هيمون في مسرحية يوريبيدس - يقول مخاطبا أباه كريون:

«إنني أحببت، والحب يشوش عقل الإنسان» (الشذرة رقم ٧)[٦].

وإذا قارنا التغييرات التي تناولها الشاعر الإيطالي «ألفييري» بالنسبة إلى مسرحية آنتيجون فنجد الاختلاف واضحا بينه وبين سوفوكليس: «إن سوفوكليس لم يهتم بالأحداث، وإنما برسم طبائع الشخصيات والتوسع في المعاني الأخلاقية المستمدة من المواقف، أما «ألفييري» فقد اهتم بالأحداث ولم يتوقف عند تصور الأحوال النفسية للشخصيات، ثم إننا لا نجد عند ألفييري مكانة خاصة منسوبة إلى الأشخاص الثانويين: شيوخ مدينة طيبة،

والعرّاف تيرسياس والحرس... إلخ، حتى أن خشبة المسرح تكاد تكون خالية من الرجال في مسرحية «ألفييري»، بينما هي دائما عامرة عند سوفوكليس. ويقتصر المسرح عند ألفييري على الشخصيات الرئيسية: آنتيجونا وكريون، وهيمون، بل إنه استبعد إيسمين تماما من المسرحية....»[٧].

٢- الأسلوب الملحمي عند بريشت

يبقى الأمر عند بريشت أن مسرحية «آنتيجونا لا مجال فيها للثرثرة الأسلوبية. وهي لن تخرج عن مسألة «الطراز» الذي أسسته في المسرح الملحمي والتغريب. إن مبدأ المسرح الملحمي كما بلوره بريشت عام ١٩٢٧ هو إهمال الدقائق الصغيرة في موقف من دون تطوير أو دراسة، وحرفية العرض تنبغي ضرورة بلورتها في أثناء التدريبات على الدراما الملحمية، وهذا ما يعطي للمخرج إمكان التجريب والاستنباط؛ بهدف استكشاف لغة مسرحية يسهل على المشاهد فهمها من خلال العناصر الحرفية المتجددة (أي التكنيك هنا ليس بهدف الإبهار، بقدر ما هو ضرورة أملتها ظروف البحث الجاد على المخرج لاستكمال تصوره...»[٨].

ثم إن فكرة المسرح الملحمي لم تنزل فجأة من السماء على رأس بريشت. فمنذ العام ١٩٢٠ عمد «بيكاتور» (بمساعدة رابطة المشاهدين البروليتارية) إلى تحرير المسرح من الجمالية ومن السحر، إلى إحلال «البرهان» محل الصراخ

الذي يزهق الروح، وإلى إظهار العالم المعاصر كما يسير، وكان بيكاتور يستخدم، من دون تفريق، لفظتي «المسرح الملحمي» أو «المسرح السياسي». وكان الجوهري من وجهة النظر الشكلية، قطع الصلة بتقاليد المسرح الدرامي، أن يكون المسرح دقيقا وواضحا، وأن يشير إلى الأحداث والأسباب والعلاج(٩).

ويقول دورت برنار(١٠) عن ملحمية برتولد بريشت «إن الأسلوب الملحمي لديه يعتمد على هذه الحركة المزدوجة من الضياع والتحرر، من الإهمال والاختيار، من القبول والرفض، وما يسميه بريشت: أثر المسافة أو البعد ليس مجرد أسلوب من أساليب الإخراج أو مبدأ لا يدرك له شكل جديد، ولكنه الشرط نفسه لهذه الحركة المزدوجة، ولهذه الحركة من النقد الأساسي لفنه.

وإننا لنجد هذا البعد على جميع الصعد في مسرح بريشت: بعد بين التفاصيل الواقعية والتاريخ المرسوم، بين المشاهد نفسها لكل عمل أدبي، هذه المشاهد المتميزة بوضوح فيما بينها، بين الديكور والممثل، بين المشهد والمشاهد، بحيث يميز هذا الأخير الطابع العابر، الآني لطبيعة ما يعرض عليه، ويقر بهذه الطبيعة، كأنها حالة تاريخية معينة، للعالم وللناس...».

إن الآلية التي تعتمدها فلسفة برتولد بريشت، بالنسبة إلى النظرية الجدلية وإلى التاريخ، هي ذاتها التي تحكم فلسفة

المسرحية في الإحلال تدريجيا مكان مفهوم المسرح الملحمي مفهوم المسرح الجدلي أو مفهوم الجدل على المسرح. وهذا بالضبط ما أثر في التغيير في بنية نص مسرحية آنتيجون وحواراتها لتلائم الهدف، وتخدم هذا الفرق الذي يجده بريشت بحكم فلسفة النظرية الجدلية، بين الماضي والحاضر: «فإذا كشف لنا الماضي والعالم الحالي كما هو، فهو لم يعد يفعل ذلك من أجل أن نرفضهما جملة، وإنما كي ندركهما. إن تناقضهما الموضوعي لم يعد صادرا عن ضياعنا الذاتي فحسب، إنه منبع للتغيرات المستقبلية. لا شيء يوجد بذاته، فالتاريخ لا يتجمد أبدا على شكل مرعب. إن العالم منفتح، إن بين التاريخ والوهم تنتظم حركة دائمة ووفاق يرتسم»[11].

٣- من هو برتولد بريشت؟ يقول جاك دي سوشيه في كتابه[12] عن بريشت ما يلي:

«أراد بريشت لنفسه أن يكون مؤلفا سياسيا، ولا نستطيع أن نلومه على ذلك، فهذا ما يصنع أهميته في المسرح المعاصر: وكما أن كلوديل قد غذى فنه بالكاثوليكية، فكذلك غذى بريشت فنه بالماركسية.

ويمكننا ألا نقبل بمواقفه السياسية الشخصية وأن نحب مسرحه، لأن فيه كمالا تقنيا يجرد المعارضة من سلاحها، أوليست الطبقة النبيلة في آخر القرن الثامن عشر هي التي نمّت مجد «بومارشيه» Beaumarchais.

ويجب ألا نعطي تصريحات بريشت النظرية أكثر مما تستحق. فقد ألح على انفصال المشاهد، على خطر الانفعال على المسرح، لقد ناضل ضد عرض طبيعة بشرية ثابتة، إن الحب والصداقة والخيبة والغضب مبثوثة في أعماله، لكنها ليست الموضوع الجوهري كما هي الحال عند شكسبير أو كلوديل.

ولقد خفض من شأن التأثير العاطفي ومن شأن المأساوية، لكن في عمله مشاهد مؤثرة في نهايات المسرحيات، على الأغلب، مثلا نهاية «حياة جاليليه».

لقد آثر الهجاء والمسرح النقدي على المأساة، ولنقل إنه كان موهوبا بعمق للمسرح الهزلي الهجائي، وإن الهجاء شعبي بصورة جوهرية، فهل هذا يعني أن المأساة يجب أن تحذف؟ وهل المسرح الانتقادي هو الشكل الممكن الوحيد للمسرح التقدمي؟

ثم أليس هناك سوى طريقة واحدة لتمثيل بريشت؟ لقد أظهرت أهمية «النموذج» (الطراز) الحالية على الأقل. ولا نستطيع إهماله بمقدار ما يطلعنا على ثورة شبيهة بثورة «كوبو». إن أعمال بريشت لم تعد ملكا لبريشت ويستطيع آخرون أن يكشفوا فيها عن جوانب جديدة متوافقة مع حساسية زمنهم. وقد حقق ذلك «جان فيلار» بنجاح في «الأم الشجاعة» وفي «أرتور وأدي».

إن بريشت هو بريشت. فهو ككل مؤلف عظيم، لا يمكن أن تكون له سلاسة عبقرية... تلك هي أسباب حضور هذا الرجل الذي منحنا قبل غيره، وعلى نحو واسع ومتعدد، رؤية واقعية للعالم، صافية وإنسانية «لأننا نريد - على حد قوله - أن نهيئ التربة للصداقة».

هو الذي وضع الجدلية في قلب غناء الأم الشجاعة، سواء أبكت ابنتها الميتة أم لا:

ارقدي يا حبيبتي
نامي يا كنزي
عند الجارة يرتفع الصراخ
وعندنا يشيع الدلال
الجميع يتسكعون في حمأة الطين
وأنت تمضين في الحرير
في ثوب ملاك
أعيد تفصيله من أجلك.

هنا ينتهي كلام دي سوشيه، ونضيف عليه أن النهايات المؤثرة في مسرحيات بريشت تعتبر نهاية آنتيجون من أقواها. تلك الفتاة الثائرة الغاضبة التي أنزلها كريون حية في البئر/القبر، ليجدها هيمون وقد شنقت نفسها، ثم لينتحر هو بعد ذلك تحت قدميها.

إن قصائد بريشت في معظم مسرحياته وأغانيه وأناشيده، والتي

هي في صلب تقنية المسرح الملحمي، تخفي وراءها مؤلفا شاعرا، وها هو يقول في قصيدة بعنوان عن المسكين ب. ب. ما يلي:

-١-

لقد جئت من الغابات السود
أنا برتولد بريشت
عندما أتت بي أمي إلى المدن
كنت لا أزال في أحشائها جنينا
وسيبقى برد الغابات في أعماقي حتى الموت

-٢-

أنا في داري داخل المدينة المزفتة. وللحال
مُنحت الأسرار الأخيرة
من صحف وتبغ وكحول
وكنت حذرا، كسولا ومع ذلك مسرورا

-٣-

أنا مع الناس ودود. ألبس
قبعة مستديرة وفقا لعاداتهم
أقول: إنّ لهذه البهائم رائحة مستغربة،
وأقول أيضا لا بأس في ذلك، أنا مثلهم.

-٤-

في الصباح، أجلس على كرسيي الهزاز
بصحبة بعض النساء

أنظر إليهن دون اكتراث، وأقول لهن،
سيداتي، يجب ألا تعتمدن علي!

-٥-

عند المساء، أجمع رجالا حولي
نتبادل ألفاظ الظرفاء
متطفلون يجلسون إلى مائدتي
ويقولون: ستمضي الحال إلى أحسن. أما أنا
فلا أسألهم أبدا: متى؟

-٦-

عند الفجر، يتنفس الصنوبر في السماء الرمادية
وفراخ العصافير تبدأ تصيء
حينئذ في وسط المدينة، أشرب كأسي حتى الثمالة،
وألقي بعقب سيجارتي، وأستسلم للنوم، قلقا.

-٧-

نحن العرق الأرعن، حبسنا أنفسنا
في بيوت حسبناها لا تهدم
(وهكذا شيدنا الأبنية العالية في جزيرة «مانهاتن» ونصبنا الهوائيات الدقيقة التي تتحاور عبر الأطلنطي).

-٨-

في هذه المدن، ستبقى الريح التي تجتاحها!
المنزل يجعل الآكل فيه فرحا، وهذا يبغي التهام كل شيء

نحن نعلم أننا عابرو سبيل
ولن يأتي بعدنا ما يستحق التحدث عنه

-٩-

ويوم تتزلزل فيه الأرض
أملي كبير في ألا أهجر فتياتي وألا أجد فيهن مرارة
أنا برتولد بريشت، الذي فشل في المدن الأسفلتية
جئت من الغابات السود، تحملني أمي، جنينا.

المترجم

الهوامش

(١) ولد جان آنوي عام ١٩٩٠ في مدينة بوردو الفرنسية. وفي عام ١٩٢٨ حضر مسرحية سجفرد لجان جيرودو فأحدثت لديه صدمة دفعته إلى الكتابة المسرحية.
ولقد ألف عدة مسرحيات حتى ربا عددها على الثلاثين أدرجها تحت عناوين: مسرحيات سوداء، مسرحيات وردية، مسرحيات سوداء جديدة، مسرحيات لامعة، مسرحيات الحرير، مسرحيات رمزية، مسرحيات لامعة جديدة.

(٢) نشرت عام ١٩٦٤: مطبعة Methuen & coltd. تمت ترجمتها عن الإنجليزية بواسطة: Lewis Galantiere.

(٣) عرضت مسرحية آنتيجونا لجان آنوي عام ١٩٤٢ في باريس، حينما كانت فرنسا جزءا من أوروبا هتلر، وكان الطغاة وجنود العاصفة خلفية الحياة اليومية فيها. وقد وضعت على أساس مسرحية آنتيجونا سوفوكليس التي عرضت أول مرة في أثينا في القرن الخامس ق.م. لكن موضوعها كان مناسبا لفترة الاحتلال هذه، ففي ترديد آنتيجونا لكلمة: «لا» المتكررة، وهي توجهها إلى كريون، رأى الجمهور الفرنسي مقاومته للاحتلال الألماني، بينما سمح الألمان للمسرحية في أن تعرض لأنهم وجدوا فيها أن حجج كريون في الدفاع عن الدكتاتورية مقنعة (انظر ترجمة سمير نصار، آنتيجونا، آنوي، عمّان، ١٩٩٥). أما سوفوكليس اليوناني والمؤلف الأساسي لهذه المسرحية فقد كوفئ على مسرحيته بأن عين من قبل أهل أثينا قائدا حربيا. لأنهم وجدوا فيها النموذج الأعلى للتعريف الذي وصفه أرسطو للمأساة حيث قال: «المأساة هي محاكاة فعل ذي طابع سام وكامل...» ونجد ترجمة هذا القول في المسرحية عند قيام آنتيجونا بدفن أخيها بولينيس، على الرغم من قرار كريون بعدم دفنه، لأنه خان وطنه في نظره. وفعل آنتيجون يعبر عن وفاء المرء لأهله، خصوصا أن الجاني ليس الإنسان الفرد بقدر ما هو المصير القاسي.

(٤) تراجيديات سوفوكليس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، ص١٥٥.

(٥) المصدر أعلاه، ص ١٥٥.

(٦) د. بدوي، عبدالرحمن، م.س، ص١٥٥.

(٧) المرجع أعلاه، ص١٥٧.

(٨) صديق، د. محمد، النظرية الملحمية في مسرح بريشت، دار الثقافة الجديدة، شارع صبري أبوعلم، طبعة أولى، ١٩٩٢.

(٩) دي سوشيه، جاك، برتولد بريشت، ت: صياح الجهيّم، وزارة الثقافة - سورية، دمشق ١٩٩٣، ص٢٣.

(١٠) دورت برنار، قراءة بريشت، ت: جورج الصانع وماري سمعان، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٧٧، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٣٢)، ص١٨٠ و١٨١.

(١١) دورت برنار، قراءة بريشت، م. ص ٢٠٩.

(١٢) مرجع سابق، ص ١٢٣- ١٢٦.

تسلسل تاريخي عن بريشت

وإزاء السؤال الدائم: من برتولد بريشت؟ قد ارتأينا أن نضع بين يدي القارئ العزيز فيما يلي تسلسلا تاريخيا لحياته وأعماله منذ ولادته في العام ١٨٩٨ وحتى وفاته في العام ١٩٥٦، بحسب ما أوردها «دورت» في كتابه: «قراءة بريشت»:

١٨٩٨: ١٠ فبراير: ولادة برتولد بريشت (أوجين برتولد بريشت (Eugen Berthold Brecht)، في مدينة أوجسبورج (Augsbourg) من برتولد فريدريك بريشت الذي كان مديرا لمعمل الورق، وصوفي بريشت المولودة في بريتسنج (Brezing) وهي تعود في أصلها إلى منطقة الغابة السوداء. La Forêt - Noire.

١٩٠٤ - ١٩٠٨: بريشت يختلف إلى المدرسة الابتدائية، فولكسكوله (Volksschule).

١٩٠٨: أصبح تلميذا في ثانوية أوجسبورج (Realgymnasium) حتى عام ١٩١٦.

١٩١٣ - ١٩١٤: ينشر نصوصه الأولى «قصائد وقصص» في مجلة الثانوية (Die Ernte) وفي مجلة أخبار أوجسبورج (Les Augs-bourge Neuesten Nachricten) باسم مستعار هو برتولد أوجين تحت عنوان: أفكار حول عصرنا، والأسطورة الحديثة.

١٩١٧: نال بريشت الشهادة الثانوية وانتسب إلى كلية الفلسفة «قسم الآداب» في جامعة لويس مكسيميليان في ميونخ. ولكنه تبع بخاصة الحلقة الدراسية التي نظمها أرتور كيتشر (Arthur Kuts-cher)، المختص في المسرح وصديق لفيدكيند (Wedekind).

١٩١٨: دراسات في الطب. ينظم بريشت تكريما لفرنك فيدكيند الذي وافته المنية في ٩ مارس، أمسية في أحد «أقبية» ميونخ. وينشر مقالا في مجلة أخبار أوجسبورج. خدم أثناء التعبئة (في أكتوبر) ممرضا في مشفى أوجسبورج، كتب «أسطورة الجندي الميت»، والنص الأول لمسرحية بعل (١٩٢٠)، ولا شك في أنه كان عضوا في مجالس العمال والجنود في مدينة أوجسبورج.

١٩١٩: يعود بريشت إلى ميونخ مع نهلر، ويكون صداقة مع ليون فيشت فانجر. سار في صفوف الحركة السبارتكية في ميونخ أوجسبورج، وساعد بعض الثوار دون أن يكون له دور فعال. وكان يخالط الأوساط الأدبية والفنية في ميونخ ويعمل مع كارل فالنتين، الممثل الهزلي الشعبي البافاري، في أموز، ولد له ابن من باولا بانهولتسر (Paula Banholzer) سماه فرانك. كانت له زاوية يكتب فيها عن المسرح في جريدة فولكسفيل (Volkswille) الصادرة في مدينة أوجسبورج، وهي جريدة اشتراكية أصبحت فيما بعد شيوعية، وذلك حتى عام ١٩٢٠ «سبارتاكوس» كانت النص الأول لمسرحية طبول في الليل (١٩٢٠)، وهي مسرحية في فصل واحد (كتبت بتأثير من كارل فالنتين ومن أجله)، العرس عند البورجوازيين الصغار، نور في الظلمات (Lux in tenebris)، المتسول أو الكلب الميت، التعويذة، الربح الوافر.

١٩٢٠: رحلة إلى برلين. الأول من مايو: وفاة والدة بريشت. يقيم نهائيا في ميونخ، صداقة مع كارل فالنتين، وأريك أنجل، وكارولا نهلر وغيرهم.

١٩٢١: رحلة إلى برلين، وإقامة صداقة مع أرنولد برونين، يؤلف

بريشت العديد من القصص لمجلات دورية، مسرحية «في غابة المدن ١٩٢٢».

١٩٢٢: إقامة في المستشفى نتيجة «سوء التغذية» بريشت يعمل في ملهى، المسرح الوحشي (die wild buhne)، لترود هيستربيرج (de TrudeHesterberg).

- محاولة فاشلة لإخراج مسرحية «قاتل أبيه» لأرنولد برونين. لقاء مع الناقد المسرحي هربرت إيهيرنج (Herbert Ihering). بريشت يصبح «كاتبا مسرحيا» في مسرح ميونخ، حيث يؤلف مسرحية «طبول في الليل».

- يتلقى جائزة كلايست (Kleist).

نوفمبر: يتزوج ماريان تسوف. ديسمبر: جرى عرض مسرحية طبول في الليل على المسرح الألماني في برلين.

في أبريل يكتب داخل القطار الذي يقله من برلين إلى ميونخ قصيدة «عن المسكين ب. ب» ويشتغل بجزء من مسرحية هانيبال.

١٩٢٣: مارس: ولادة آن (Hanne) ابنة بريشت من ماريان تسوف.

مايو: إخراج مسرحية «في غابة المدن» على المسرح الرئاسي في ميونخ (Residenz theater de Munich). لقاء مع هيلين فايجل. يبني صداقة مع برنار رايش وزوجته آسيا لازيس. يعمل بريشت على تعديل مسرحية جوستا بيرلينج.

عند محاولة الانقلاب الفاشلة التي قام بها «هتلر» و«ليد ندروف»، في ميونخ، في نوفمبر، كان اسم بريشت وكذلك ليون فوشتفانجر واردا على لائحة الأشخاص المطلوب إيقافهم في حال نجاح الانقلاب.

ديسمبر: عرض مسرحية بعل Baal في لايبزيج.
تعديل لمسرحية إدوارد الثاني عن الكاتب مارلوف، بالتعاون مع فوشتفانجر.
١٩٢٤: مارس: عرض للمسرحية المعدلة (إدوارد الثاني)، أخرجها بريشت على مسرح ميونخ Kammerspiele de Munich. يقيم بريشت في برلين، حيث يصبح «كاتبا مسرحيا» مع كارل زوكماير، لدى مسرح راينادرت الألماني، حتى عام ١٩٦٢.
أكتوبر: عرض مسرحية «في غابة المدن»، من إخراج أريك أنجل على المسرح الألماني. يقدم يورجن فيلنج مسرحية إدوارد الثاني على شتانسياتر «المسرح الشعبي».
نوفمبر: ولادة استفان من بريشت وهيلين فايجل.
عمل دؤوب في جالجي التي أعطاها عنوان «رجل لرجل» (١٩٢٥).
١٩٢٥: ينشغل بريشت بتعديل مسرحية غادة الكاميليا التي سيخرجها برنارد رايش وتمثلها إليزابيت برجنر. يشترك مع عدة جرائد، بخاصة جريدة (die Vossische Zeitung)، والجريدة اليومية (das tagebuch) وجريدة عالم المسرح (die Weltbuhne) وجريدة اقتصادية (der Berliner Borsen Courier) حيث ينشر قصائد وقصصا. يكتب سيرة حياة الملاكم بول سامسون - كورنر. صداقة مع بيسكاتور وجون هارتفيلد وجورج جروسنر. إنشاء «فرقة ١٩٢٥» من قبل كتاب شباب من بينهم بريشت، وبيشر ودوبلين وتوشولسكي وغيرهم.
١٩٢٦: فبراير: عُرض نص جديد لمسرحية بعل (Lebenslauf des Mannes Baal) بعنوان «سيرة حياة بعل الرجل» على مسرح

الشباب الألماني من إخراج بريشت. اتخاذ موقف مؤيد «للمسرح الملحمي».

سبتمبر: عرض مسرحية «رجل لرجل»في دار مشتات.

ديسمبر: مسرحية العرس تعرض للمرة الأولى في فرانكفورت.

نشر كتاب «المواعظ Taschenpostille» في طبعة خاصة عند جوستاف كيبنهور.

١٩٢٧: طبعة جديدة للكتاب نفسه تحت عنوان عظات منزلية (Hauspostille) في دار النشر (Propylaenverlag) - عمل بريشت عندما كان عضوا في الهيئة التحكيمية لجائزة الشعر للمجلة الدورية «عالم الآداب» (die Literarische)، على منح الجائزة لقصيدة كتبها متسابق دراجات، لم يكن مشتركا في مسابقة الشعر.

مارس: إذاعة للمرة الثانية لمسرحية «رجل لرجل» من راديو برلين (مع هيلين فايجل).

تعرف بريشت على العالم الاجتماعي فريتس ستيرنبرج، وعمل مع بيسكاتور، بخاصة في مسرحية شويك (Schweyk). بدأ بالتعاون مع كورت ڤيل.

وقدم عرضا لمسرحية ماهاجوني الصغير في شهر يوليو ضمن مهرجان الموسيقى المعاصرة في مدينة بادن - بادن. ومن أوجسبورج طلب من هيلين فايجل أن ترسل له من برلين «كل ما يمكن إرساله من الأدب الماركسي»، وبخاصة الكراسات الحديثة عن تاريخ الثورة. يقدم بريشت من إذاعة برلين برنامجا عن مسرحية ماكبث لشكسبير.الطلاق بين بريشت وماريان تسوف.

العمل في مسرحية فاتسر وجوجلايشهاكر التي أعلن عنها بيسكاتور، للموسم القادم، وذلك على مسرح بيسكاتور.

١٩٢٨: ديسمبر: قدم مسرحية «رجل لرجل» على المسرح الشعبي البرليني بالاشتراك مع هنريك جورج وهيلين فايجل، أخرجها أريك أنجل.

إقامة بريشت وفايجل، وكورت فايل ولوت لينيا في منطقة لافاندو في فرنسا (Lavandou).

في ٣١ أغسطس: عرضت أوبرا القروش الأربعة، (L'opera de quatre sous) على مسرح شيفبا ويردام في برلين (Schiffbauer- damm theater de Berlin)، وقد وضع هذا المسرح تحت تصرف بريشت وأصدقائه. كتب مسرحية «عظمة مدينة ماهاجوني وانحطاطها» في عام ١٩٢٩، ثم «طيران ليندبيرس».

١٩٢٩: ١٠ أبريل: زواج بريشت من هيلين فايجل. في مايو تعرف على ولتر بنجامين.

في يوليو، عرضت مسرحيتا: «طيران ليندبيرس» وأهمية التفاهم، مع موسيقى من تأليف كورت فابل وبول هيند سميث، في مهرجان الموسيقى العصرية في بادن - بادن.

أغسطس: عرض مسرحية: النهاية السعيدة (لدروثي لان، وإلياس إليزابيث هاوبتمان مع قصائد بريشت)، على مسرح شيفباويردام. يعمل بريشت بالتعاون مع اليزالبيث هاوبتمان، على كتابة مسرحيات عديدة (لم تنته)، وهي: فاتسر، لا شيء يأتي من العدم، تجارة الخبز، وغيرها.

١٩٣٠: مارس: عرض مسرحية «عظمة ماهاجوني وانحطاطها»

في لايبزيج. شرع بإنشاء مجلة مع وولتر بنجامين وفون برينتانو وإيهرينج حملت عنوان «أزمات ونقد». ظهور المحاولتين الأولى والثانية عن دار نشر جوستاف كيبنهير. إقامة بريشت في لافاندو بعد معالجة في إحدى مصحات منطقة ميونخ.

يونيو: العرض الأول لمسرحية «القائل نعم» (Der Jasager) في المعهد المركزي للتعليم والتربية في برلين.

إصدار جديد لمسرحية القائل نعم. وتأليف «القائل لا» (Der Nein-sager).

أكتوبر: ولادة بربارة، من بريشت وميلين فايجل.

ديسمبر: عرض لمسرحية «القرار» La decision، على مسرح جروش شاوبيلهاوس في برلين مع فايجل وجراناش وبوش. قضية أوبيرا القروش الأربعة.

القاعدة والاستثناء: قديسة المسالخ جان (١٩٣٢) والعديد من النصوص النظرية.

١٩٣١: يناير: عمل بريشت في مسرحية العلم الأحمر (die Rote Fahne): المقتبسة عن هاملت ليقدمها من راديو برلين.

فبراير: (إصدار جديد) لمسرحية «رجل لرجل» وعرضها على مسرح الدولة في برلين من إخراج بريشت مع هيلين فايجل وبيترلور، صداقة مع الكاتب السوفييتي سيرجي ترتياكوف، الذي أقام مدة طويلة في برلين.

عرض لفيلم البابا (بابست Pabst)، أوبرا القروش الأربعة (L'op-era de quatre sous) الذي صور دون اشتراك بريشت الذي كان قد نشر السيناريو الأصلي تحت عنوان الورم (die Beule La Tu-

(meur في الكراس الثالث الخاص بالمحاولات الأدبية، إقامة جديدة في لافاندرو مع بعض الأصدقاء بينهم وولتر بنجامين.
ديسمبر: عرض لمسرحية «عظمة مدينة ماهاجوني وانحطاطها» (grandeur et Decadence de la ville de Mahagonny) على مسرح كورفير شتتدام، في برلين (إخراج بريشت ونيهر). وقدم الأم عن «جوركي» بالاشتراك مع هانس إيسلر وجينتر فايسنبورن.
١٩٣٢: يناير: عرض لمسرحية «الأم» في برلين (على مسرح «فالنر» عروض مغلقة)، ثم «كوميديانهاوس» (على مسرح شيفبا ويردام)، أخرجها بريشت مع فايجل وبوش وغيرهما. صداقة بين بريشت ومارجريت ستيفين.
أبريل: إذاعة من راديو برلين لمسرحية «قديسة المسالخ جان» مع كارولا نيهر. الفيلم الذي أنتجه سلاتان دوروف Kuhle Wampe في الفترة (ما بين أغسطس ١٩٣١ وفبراير ١٩٣٢)، منعت عرضه لجنة مراقبة الأفلام. ولكن في مايو بعد عرض الفيلم للمرة الثالثة على اللجنة، سمح بعرض نسخة معدلة في سينما أتريوم (Atrium).

رحلة إلى موسكو لعرض سوفييتي أول للفيلم نفسه. بريشت ودبلين يداومان على حلقة كارل كورش (من نوفمبر ١٩٣٢ إلى فبراير ١٩٣٣) عن الماركسية على طريقة كارل ماركس وشول عن برلين نيوكلين. رؤوس دائرية ورؤوس مدببة (١٩٣٤)، الجنود الثلاثة، كتاب للأطفال، ورسوم جورج جروس.
١٩٣٣: يناير: عرض لمسرحية القرار (La Decision) في أرفورت Erfur، قاطعتها الشرطة، وبدأت الملاحقة بتهمة الخيانة العظمى.

رفضت سلطات دارمشتات Darmstadt أن تسجل مسرحية «قديسة المسالخ جان» في قائمة الأعمال المسرحية.

٢٨ فبراير: في اليوم التالي من حريق الريخشتاغ (المجلس التشريعي الألماني). رحيل بريشت وعائلته إلى المنفى (بعد أن أجريت له عملية قبل ذلك بقليل): براغ، فيينا، ثم زيوريخ. إقامة في كارونا، في التيسين (سويسرا).

١٠ مايو: أحرق النازيون كتب بريشت.

يونيو: عرض لمسرحية الخطايا الرئيسية السبعة للبورجوازيين الصغار، موسيقى كورت فايل، على مسرح شان إليزيه في باريس، لحن إيقاعها، ووقع رقصاتها جورج بالانشين.

يغادر بريشت سويسرا متوجها إلى الدنمارك عن طريق باريس.

يقيم في منزل كارين ميكايليس، في تورو، ثم يقيم في سكوفسبوستراند، سفيندبورج، جزيرة فيوني (Fionie). يلتقي مع الممثلة الدانماركية روث بيرلو.

رواية القروش الأربعة (١٩٣٤).

١٩٣٤: يتعاون بريشت مع العديد من المجلات الدورية الألمانية التي نشرها بعض المنفيين: مجلة (die Sammlung) المجموعة، (في أمستردام)، ومجلة المسرح الحديث (في براغ) die (Prague) Neue Weltbune وصحيفة ألمانيا الحديثة Neue Deutshe Blatter (Prague) (في براغ) ومجلة (الأزمنة) في باريس (Unsere Zeit) وغيرها.

– زيارة وولتر بنجامين في سكوفسبوستراند. رحلة إلى لندن، حيث التقى مع كارل كورش وهانس إيسلر. ظهرت رواية القروش

الأربعة في أمستردام، (وأغاني وقصائد، وأناشيد للكورال، بالتعاون مع هانس إيسكر)، في منشورات «الهوراسيون والكورياسيون» Les Horaces et les Curiaces.

١٩٣٥: رحلة إلى موسكو. بريشت يجرد من الجنسية الألمانية. في يونيو يشارك في مؤتمر الكتاب الذي أقيم في باريس. عرض لمسرحية «الأم» من قبل روث بيرلو وبعض الكوميديين العمال في كوبنهاجن. إقامة في نيويورك (حتى فبراير ١٩٣٦)، برفقة هانس إيسلر، بمناسبة إخراج مسرحية الأم على مسرح الذخائر المدنية. ألف مسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه) عام (١٩٣٨)، ثم صعوبات خمس لكتابة الحقيقة.

١٩٣٦: عودة إلى سكوفسبوستراند، حيث يقيم أيضا كارل كوشي. وولتر بنجامين يزوره في أغسطس. ظهور مجلة «الكلمة» Das Wort في موسكو، ينشرها بريشت وفيلي بريدل وليون فوشتجانجر: وهي تعارض مجلة الأدب الدولي التي يديرها جوهانس بيشر، وجورج لوكاكس التي تنشر أيضا في موسكو.

أكتوبر: عرض لمسرحية «رؤوس مدورة ورؤوس مدببة» باللغة الدنماركية في كوبنهاجن. عرض لمسرحية: الخطايا الرئيسية السبع للبورجوازيين الصغار في كوبنهاجن، تم منعها من قبل الملك.

نصوص نظرية عن المسرح.

١٩٣٧: مشروع لإقامة «شركة ديدرو». بريشت في باريس من أجل مؤتمر الكتاب الدولي (الموضوع: حرب إسبانيا). في باريس، وفي شهر أكتوبر، عرض لمسرحية بنادق الأم كارار، مع هيلين فايجل.

بريشت يعمل في كتابة توي – رومان ومي – تي (وهي روايات لم تكتمل).

١٩٣٨: هيلين فايجل تمثل في فبراير مسرحية «بنادق الأم كارار» في كوبنهاجن: وفي مايو، في باريس، ثماني لوحات عن الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه، بعنوان ٩٩٪. صداقة مع مارتين أندرسون – نكسو. إقامة طويلة لوولتر بنجامين في سكوفسبوستراند (بين شهري يوليو وأكتوبر). مناقشة أدبية عن الواقعية مع الكاتب لوكاكس. الطبعة الأولى لحياة جاليليه: (الأرض تدور). عمل في رواية «أعمال السيد يوليوس قيصر». نشر الجزأين الأول والثاني من أعمال بريشت الكاملة، المطبوعين في براغ، في دار النشر «ماليك» Malik.

١٩٣٩: أبريل: إزاء التهديد الذي مارسته ألمانيا على الدنمارك، أقام بريشت في السويد حيث بقي عاما واحدا (حتى أبريل ١٩٤٠) في جزيرة صغيرة هي ليدينجو Lidingo، بالقرب من ستوكهولم. في مايو وفاة والد بريشت في دارمشتات. صداقة وتعاون بين بريشت والرسام هانس تومبرك. بريشت يهتم بمجموعة من الكوميديين العمال والطلاب في السويد.

نصوص نظرية، وبخاصة «شراء النحاس»، قضية لوكولوس، الأم كوراج (الشجاعة) وأولادها، قصائد سفند بورج.

١٩٤٠: أبريل: أمام غزو الدنمارك والنرويج من قبل قوات هتلر، ترك بريشت السويد وانتقل إلى فنلندا. أقام فيها وأصبح ضيف الشاعرة فيوليجوكي.

نصوص نظرية؛ المعلم بونتيلا وخادمه ماتي، حوارات المنفيين.

١٩٤١: مـايو – يونيـو: عنـد مـغـادرته فنلندا، مـر بريشت بالاتحـاد السـوفـيـيـتـي. ومن مـوسكو، وصل إلى فـلاديفـوسـتـوك بواسطة القطار العـابر لسـيبيـريا. مـوت مارجـريت سـتيفن في مـوسكو. في يونيو ركب البحر على ظهر سفينة سويدية، ووصل إلى سان بيدرو في كاليفورنيا. وأقام في سانتا مونيكا بالقرب من هوليوود، حيث التقى ثانية ألفرد دوبلين، وليون فوشتفانجر، وبيترلور، وفريتس كـورنتـر، وفـريتس لانج، وهـانس إيسلر، وبول ديسـو، وأودن، وإيشـروود، وهاينزل مـان، وليـونارد فـرانك، وفـرديناند بـروكنر... وغيرهم.

الصعود الصامد لأرتورو Ui؛ رؤى سيمون ماشار، بالتعان مع فوشتفانجر (١٩٤٣).

١٩ أبريل: عرض لمسرحية الأم كوراج على مسرح «شاوبيلهاوس» زيورخ. من إخراج ليوبولد لينبترج، مع تيريز جيهزي.

١٩٤٢: لقاء مع أدورنو وشوان بيرج. أعمال سينمائية مختلفة، وبخاصة مع فريتزلانج (الجلادون يموتون أيضا). عرض لمسرحية (الخـوف الشـديد للرايخ الثـالث وبؤسـه)، باللغـة الألمـانيـة في نيويورك من إخراج برتولد فييرتل. اللقاء الأول مع إريك بنتلي.

١٩٤٣: بريشت يقيم في نيـويورك حيث يلتقي ثانية بيسكاتور، والعديد من المهاجرين الألمان.

ظهور الترجمة الإنجليزية لرواية القروش الأربعة في نيويورك من قبل إيشروود وأودن.

بريشت يعدل رواية «دوقة أمالفي» لمؤلفها فيبستر بالتعاون مع رهايز، وف.ه. هودن، وذلك من أجل إليـزابيث بيـرجنر. إقـامـة

جديدة في نيويورك عند روث بيرلو (من نوفمبر ١٩٤٣ حتى مارس ١٩٤٤). موت ابنه البكر فرانك، الذي سقط على الجبهة الروسية، وهو جندي في الجيش الألماني.

مسرحية «شويك في الحرب العالمية الثانية» (كتب الدور من أجل بيترلور). شرع إريك بينتلي في ترجمة آثار بريشت المسرحية وحاول أن يعرِّف به في الولايات المتحدة.

٤ فبراير: عرض لمسرحية «النفس الطيبة لسي - تشوان» على مسرح «شاوبيلهاوس» زيورخ. (من إخراج ليونارد ستيكل). في التاسع من سبتمبر، على المسرح نفسه، وعرض حياة جاليليه، أخرجها ستيكل أيضا ولعب الدور الرئيسي فيها.

١٩٤٤: كتابة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٥). يفكر بريشت أيضا في أن يؤلف كتابا عن «حياة كونفوشيوس» وآخر عن حياة روز لوكسمبورج وموتها، وغيرهما. لقاءات مع شارل لوجتون (وبداية العمل عن جاليليه). بريشت يشارك أيضا في وضع السيناريو لبعض الأفلام.

١٩٤٥: بالتعاون مع شارل لوجتون يكتب بريشت النسخة الثانية (الأميركية) جاليلو، من حياة جاليليه. لوجتون يقرأها على بريشت وأصدقائه في شهر ديسمبر.

يونيو: تعرض باللغة الإنجليزية مسرحية «الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه» تحت عنوان «الحياة الخاصة للعرق السيد» في نيويورك مع ألبير والس باسرمان.

بريشت يكتب البيان الشيوعي لماركس وإنجلز بصيغة شعرية.

١٩٤٦: رحلات متعددة إلى نيويورك. عرض لمسرحية دوقة أمالفي

«المعدلة مع إليزابيث بيرجز» في بوسطن ونيويورك.
١٩٤٧: يشاهد بريشت فيلم شابلن «السيد فيردو» ويعجب به. مشروع فيلم من أجل ليفيس ميلستون عن قصص هوفمان، وأوبرا أوفنباخ.
٣١ يوليو: العرض الأول لمسرحية جاليليو باللغة الإنجليزية، في لوس أنجلوس على مسرح كورنيه، مع شارل لوجتون بإخراج جوزيف لوزي.
سبتمبر: قدم العرض على مسرح ماكسين إليوت في نيويورك. في نهاية أكتوبر مَثُل بريشت أمام لجنة النشاطات المناوئة لأميركا، في واشنطن. وبعدها فورا، غادر الولايات المتحدة، وفي نوفمبر أقام في سويسرا. بين شهري نوفمبر وديسمبر، يعمل بريشت على تعديل الترجمة الألمانية لمسرحية «آنتيجونا» لسوفوكليس التي نقلها هولدرلين.
١٩٤٨: بريشت يسكن بالقرب من زيورخ. ويقيم صداقة مع ماكس فريش؛ يلتقي منتر فايزنبورن.
٣٠ ديسمبر: عرض لسبعة مشاهد من مسرحية«الخوف الكبير للرايخ الثالث وبؤسه» في برلين على المسرح الألماني بإدارة فولفجانج لاتجوف. في ١٥ فبراير، عرضت في شور - سويسرا «آنتيجونا» عن سوفوكليس - هولد رلين - بريشت، من إخراج بريشت ونهر، مع هيلين فايجل التي قامت بالدور الرئيسي.
٤ مايو: عرضت في نورتفيلد (منيزوتا) مسرحية دائرة الطباشير القوقازية باللغة الإنجليزية. وفي الخامس من يونيو تم العرض الأول لمسرحية المعلم بونتيلا وخادمه ماتي، علي مسرح

«شوبيلهاوس - زيورخ، أخرجها كورت هيرشفيلد وبريشت. مشروع لإقامة بريشت في سالزبورج. رفض الحلفاء أن يعطوا بريشت إجازة مرور عبر ألمانيا إلى برلين. وبواسطة جواز سفر تشيكي، دخل بريشت إلى براغ، ومن ثم إلى برلين الشرقية التي استقر فيها في شهر اكتوبر. دعاه المسرح الألماني إلى إخراج مسرحية «الأم كوراج» بالاشتراك مع أريك إنجل. ظهور ديوان «تواريخ التقويم» (Histoires de Calendrier). بريشت يؤلف الأورجانون الصغير للمسرح.

١٩٤٩: ١١ ديسمبر: عرض لمسرحية «الأم كوراج» على المسرح الألماني. أخرجها بريشت وإنجل مع هيلين فايجل. إقامة جديدة لبريشت في زيورخ (فبراير-مايو). تتبع المساعي فيما يتعلق بإقامة بريشت المحتملة في سالزبورج. في سبتمبر، يعود إلى برلين ويؤلف مع هيلين فانجل فرقة برلين Berliner Ensemble.

١٢ ديسمبر: العرض الأول من قبل فرقة برلين، للمعلم بونتيلا وخادمه ماتي، أخرجها بريشت وإنجل مع تسكيل وجيشونك على المسرح الألماني. بريشت يؤلف: يوميات البلدية، اعتمادا على «هزيمة نوردال جريج».

تظهر مجموعة المحاولات الأدبية (Versche) للمرة الثانية من دار النشر «سيركامب» Suhrkamp نشر كتاب «الأورجانون الصغير» ومسرحية دائرة الطباشير القوقازية في مجلة: المضمون والشكل (Sinn und Form).

١٩٥٠: رغب بريشت في أن يعود بيتر لور من أميركا ويعرض عليه أن يلعب دور هاملت في فرقة برلين. بريشت يحصل على الجنسية النمساوية.

١٥ أبريل: عرض لمسرحية «الأستاذ» (Precepteur) للكاتب لانز التي عدلها بريشت، وأخرجها بنفسه على المسرح الألماني.

٨ أكتوبر: العرض الأول لمسرحية الأم كوراج (Mêre Courage) على مسرح ميونخ، أخرجها بريشت أيضا مع تيريز جيهزي. بريشت يصبح عضوا في أكاديمية الفنون في برلين، ويستأجر منزلا في بوكوف.

مراثي بوكوف (Elegies de Buckow) بريشت ينقح مع بول ديسو مسرحية قضية لوكولاس لتقديمها على شكل أوبرا.

١٩٥١: ٧ ديسمبر: عرض لمسرحية الأم مع هيلين فايجل، أخرجها بريشت وقدمتها مجموعة برلين على المسرح الألماني.

١٩٥١: ١٧ مارس عرض لمسرحية «قضية لوكولوس» على المسرح الشعبي في برلين (Staatsoper de Berliner): توقفت العروض عقب المناقشات السياسية. فأضاف بريشت وديسو بعض التعديلات على عملهما.

في أغسطس، الإلقاء الأول للقصائد (Herrnburger Bericht)، التي كتبها بريشت وديسو من أجل المهرجان العالمي للشبيبة الديموقراطية، على المسرح الألماني في برلين الشرقية.

في ١١ سبتمبر، عرض جديد لمسرحية الأم كوراج من قبل بريشت وإنجل بمرافقة فرقة برلين على المسرح الألماني (وقد لعب دور الطباخ الممثل بوش).

في ٢٦ سبتمبر، يوجه بريشت رسالة مفتوحة إلى الفنانين والكتاب الألمان. في ٧ اكتوبر، يتلقى الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى.

وفي ١٢ أكتوبر، يعيد المسرح الشعبي العرض المسرحي: إدانة لوكولوس.

نشرت دار النشر أوفبو – فيرلاج (Aufbau - Verlag) (برلين الشرقية) مختارات مؤلفة من مائة قصيدة لبريشت (زراعة الدخن).

تأليف ديوان جماعي يتعلق بعروض ستة لفرقة برلين: العمل المسرحي Theaterarbeit (نشر عام ١٩٥٢). نصوص نظرية عن الجدل المسرحي.

الشروع بعمل يتعلق بتمويل مسرحية كوريولان (Coriolan).

في ١٠ ديسمبر، عرض لمسرحية الأم مع هيلين فايجل، أخرجها بريشت وقدمتها مجموعة برلين على المسرح الألماني.

١٩٥٢. فبراير: جولة لفرقة برلين في فارسوفيا. يوليو: لوكاكس يزور بريشت في بوكوف.

في ١٦ نوفمبر تلعب فرقة برلين مسرحية «بنادق الأم كارار» على المسرح الألماني.

١٩٥٣: يناير: يتوسط بريشت من أجل العفو عن الزوجين روزنبرج.

أبريل: اشتراك بريشت وهيلين فايجل ومساعديهم من فرقة برلين في ندوة حول ستانسلافسكي (Stanislawski - Konferenz).

٢٣ مايو: العرض الأول لمسرحية «حفرة القطط» (Katzgraben) لمؤلفها أروين ستريتماتر، من قبل فرقة برلين، أخرجها بريشت على المسرح الألماني.

١٧ يونيو: إزاء الانتفاضة العمالية في برلين الشرقية، وجه

بريشت إلى وولتر أولبريشت رسالة لم تنشر الصحف منها سوى الجملة الأخيرة، حيث يبدي تأييده للنظام القائم.

٢٣ يونيو: يوضح بريشت موقفه في مجلة أخبار ألمانيا (Neus Deutschlakd). انتقادات بريشت إزاء السياسة الثقافية لجمهورية ألمانيا الديموقراطية. بريشت يؤلف قصائد لفيلم جوريس إيفنر، «أنشودة الأنهار». يبدأ في عمله المسرحي الأخير: تيراندوت Turandot، أو مؤتمر عمال تنظيف الملابس (١٩٥٤ - لم يراجعها بريشت).

بداية نشر نصوص مسرحه الكامل لدى دار النشر سور كامب (Suhrkamp). (لمصلحة جمهورية ألمانيا الفيدرالية)، ثم لدى أوفبو (لمصلحة جمهورية ألمانيا الديموقراطية).

١٩٥٤: يناير: دعي بريشت إلى أن يترأس المجلس الفني لدى وزارة الثقافة.

في مارس: غادرت فرقة برلين المسرح الألماني وأقامت في مسرح. (am Schiffbauerdamm) وقدمت على خشبته مسرحية بريشت «دون جوان» (Don Juan) المقتبسة عن موليير، من إخراج بينو بيسون.

يوليو: اشتركت فرقة برلين في المهرجان الدولي الأول لمسرح باريس بمسرحية الأم كوراج، والجرة المكسورة لكلايست.

٧ أكتوبر عرضت على المسرح نفسه مسرحية دائرة الطباشير القوقازية التي أخرجها بريشت، واشترك فيها أنجيلكا هورفيكس، وهيلين فايجل وأرنست بوش.

ديسمبر: حضر بريشت مع جوهانس ر. بيشر الندوات، حول جائزة ستالين.

١٩٥٥: ١٢ يناير: عرض لمسرحية معركة الشتاء لجوهانس ر.بيشر على مسرح فرقة برلين أخرجها بريشت. في ٢٢ فبراير: مشاركة في مؤتمر مناصري السلام لمدينة دريسد. في مارس، رحلة إلى هامبورج حيث اشترك في مؤتمر نادي القلم (Pen-club).

أبريل: بمناسبة مؤتمر مشتات عن المسرح، حرر بحثا مقتضبا بعنوان: «هل يمكن إصلاح العالم الحالي عن طريق المسرح؟». في مايو: سافر بريشت إلى موسكو ليتلقى جائزة ستالين. في ١٥ مايو، وجه إلى أكاديمية الفنون في برلين رسالة تتضمن الترتيبات الواجب اتباعها عند وفاته.

اشتراك فرقة برلين. بالمهرجان الثاني لمسرح باريس:

عرض لمسرحية دائرة الطباشير القوقازية.

ديسمبر: البدء بالتمارين لمسرحية حياة جاليليه على مسرح فرقة برلين مع أرنست بوش، بإدارة بريشت.

أبجدية الحرب (Kriegsfibel) (قصائد وصور). فيلم لكافالكنتي مقتبس عن مسرحية السيد بونتيلا وخادمه ماتي.

١٩٥٦: يناير: يشارك بريشت في المؤتمر الرابع للكتاب الألمان.

فبراير: بريشت يذهب إلى ميلانو من أجل أوبرا القروش الأربعة على المسرح الصغير (Piccolo Teatro) من إخراج جيورجيو سترهلر. في بداية شهر مايو، بريشت يدخل المستشفى على أثر نزلة وافدة (الزكام).

٤ يوليو: رسالة إلى البوندستاج (البرلمان الألماني) في بون يناهض فيها إعادة تسليح ألمانيا الفدرالية.

بريشت يشرف على التدريب النهائي لمسرحية حياة جاليليه في ١٠ أغسطس،

في ١٤ أغسطس الساعة الثالثة والعشرين والدقيقة الخامسة والأربعين، توفي بريشت عقب انسداد في نسيج القلب العضلي، في منزله بمدينة برلين.

في ١٧ أغسطس، دفن في قبر غير بعيد عن قبر هيجل، في دوروتينفريدوف Dorotheenfriedhof، بالقرب من منزله بشارع شوشتراسه.

في ١٨ أغسطس. أقامت له فرقة برلين حفلا تأبينيا – خطابات لجورج لوكاكس، وجوهانس، بيشر وولتر أولبريشت.

«آنتيجون»

سوفوكليس

عن النص الفرنسي لـ: موريس رينيو Maurice Regnaut

(ترجمة جديدة)

قُدِّمت مسرحية «آنتيجون» للكاتب اليوناني «سوفوكليس» لأول مرة في شهر فبراير من العام ١٩٤٨، في مدينة Coire (كوار)، من إخراج برتولد بريشت، الذي كان وقتها في سويسرا. وبعد أن نشرت في برلين عام ١٩٤٩، تحت عنوان «نموذج لآنتيجون ١٩٤٨»، حيث نجد مراجعة للعمل التقني الذي تحقق خلال عملية المونتاج الأولى، أعيد تقديمها في ألمانيا، (مدينة جريز Greiz) عام ١٩٥١. وقد كتب بريشت بهذه المناسبة مدخلا جديدا للمسرحية، بحيث نستطيع قراءته بعد النص، مع المقدمة التي أفردت لـ «نموذج لآنتيجون ١٩٤٨» («في الاستخدام الحر للنموذج» و«ملاحظات في الاقتباس»).

ولقد استخدم بريشت لاقتباسه هذا، والذي أنجزه بالتعاون مع كاسبر نيهير Caspar Neher، الترجمة التي قام بها Hölder lin لمسرحية آنتيجون.

(ملحوظة من المترجم الفرنسي)

الشخصيات:

الأخت الأولى

الأخت الثانية

رجال الأمن السري

آنتيجون

إيسمين

الشيوخ

كريون

الحارس

هيمون

تيريزياس

الرسول

الرسولة

مدخل

برلين، أبريل - ١٩٤٥.

(إنه الفجر، أختان تعودان سوية إلى منزلهما، بعد أن غادرتا المخبأ الذي احتمتا فيه من الغارات الجوية).

الأخت الأولى:

عندما صعدنا من المخبأ
كان حيُّنا يحترق في الصباح الرمادي لذلك اليوم
وكانت ألسنة اللهب تضيء منزلنا
الذي لم يصب بأذى، حين صرخت أختي التي ما لبثت أن استفاقت من الدهشة:

الأخت الثانية: من الذي فتح بابنا؟

الأولى: إنها نفثات القنابل، لا شك.

الثانية: ومن أين جاءت آثار الأقدام هذه، على الغبار؟

الأولى: إنها لأحدهم وقد مر من هنا محاولا الاختباء.

الثانية: والمحفظة، هناك، في الزاوية؟

الأولى: شيء يوجد هنا الآن لم يكن موجودا؟
هذا أحسن بكثير من أن نتصور أن شيئا كان هنا ولم يعد موجودا.

الثانية: خبز وقطعة من شحم حيواني.

الأولى: إن ما يوجد في هذه الحقيبة لا يدعو إلى الخوف.

الثانية: أختي، من الذي أتى إلى هنا؟

الأولى: وكيف تريدين مني أن أعرف؟ لا بد أن أحدهم

قد شاء لنا أن نتناول إفطارا شهيا.

الثانية: أعرف، ياللفرحة، أختي لقد عاد أخونا!

الأولى: وتعانقنا، وكنا سعداء: أخونا كان في ساحة القتال لكن كل شيء كان على ما يرام بالنسبة إليه، أما نحن فكنا نتناول شحم حيواني ونقطع الخبز.

الثانية: اسكبي المزيد منه، إن طبيعة عملك مرهقة في المصنع.

الأولى: إنه أقل قساوة من عملكِ أنت.

الثانية: تناولي المزيد منه.

الأولى: لا، شكرا.

الثانية: لكن، كيف قدر له أن يأتي؟

الأولى: مع وحدته.

الثانية: أين يا ترى، يمكن له أن يكون الآن؟

الأولى: هناك حيث يقتتلون.

الثانية: آه!

الأولى: هذا ليس صحيحا، إنهم لا يقتتلون: لم نسمع بشيء البتة.

الثانية: ما كان علي أن أطرح السؤال.

الأولى: لم أشأ أن أسبب لك المتاعب وبقينا هادئتين. ثم أطلق أحدهم في الناحية المقابلة من الباب صرخة مرعبة.

(صراخ في الخارج)

الثانية: أختي، أحدهم قد صرخ، فلننظر ما الأمر.

الأولى: ابقي حيث أنت. أن نسعى لمشاهدة ما يجري يعني افتضاح أمرنا، لم نسع لمشاهدة ما قد جرى أمام بابنا.
ولم نكمل حتى طعامنا.
ودون أن ننظر إلى بعضنا نهضنا كما نفعل كل صباح، للذهاب إلى العمل.
فهيأت أختي طعام الإفطار.
وحملت أنا حقيبة أخينا إلى هذه الخزانة، حيث توجد أغراضه.
وخيل لي بأن قلبي قد توقف عن الخفقان:
فهناك على القوس كان ثوبه العسكري معلقا.
أختي: إن أخانا ليس في الحرب، ليس مع أولئك الذين يتقاتلون، لقد غافل صحبتهم ولم يعد في الجبهة.

الثانية: آخرون ما زالوا في لباسهم العسكري، أما هو فلا.

الأولى: لقد أرسلوه كي يموت.

الثانية: غير أنه لم يكن موافقا.

الأولى: وعندما أبصر ثقبا صغيرا خفق قلبه خفقة كبرى.

الثانية: باستطاعتي الفرار من خلال هذا الثقب الصغير. قال في نفسه وليلحقوا بي.

الأولى: الآخرون يرتدون هذا الزي ليس هو.

الثانية: إنه ليس في جبهة القتال.

الأولى: ثم ضحكنا كثيرا، لقد كنا فرحتين: فأخونا لم يكن يقاتل وكل شيء كان على ما يرام بالنسبة إليه. ثم أطلق أحدهم صرخة مروعة.

(عويل وصراخ في الخارج)

الثانية: أختي، من ذا الذي يعلو صراخه أمام بابنا يا ترى؟

الأولى: لقد بدأوا التعذيب من جديد.

الثانية: أختي، علينا أن نخرج لنرى ما يجري.

الأولى: ابقي هنا: فالبحث عن رؤية الآخرين يعني أنهم سيروننا. ونحن لم نبحث عن رؤية ما جرى.

وما إن انتظرنا لحظة، حتى دقت ساعة الذهاب للعمل.

فتحت الباب فرأيت:

آختي، أختي، لا تخرجي.

إن أخانا، هناك، في الخارج.

لقد خدعنا أنفسنا، إنه هناك، للأسف، وقد شنق بحبل جزار.

لكن أختي خرجت، وأطلقت صرخة.

الثانية: لقد شنقوه، إنه هو الذي صرخ مناديا لنا.

السكين، أعطني السكين لأقطع الحبل. سأنزله وأمدد جسده هاهنا، فأعطيه الدفء وأبعث فيه الحياة من جديد.

الأولى: دعي هذا السكين، فمهما فعلت، فإن أخانا لن يعود أبدا. فإذا ما شاهدونا إلى جانبه، قد نلقى مصيره نفسه.

الثانية: دعيني وشأني، إني لم أفعل شيئا له عندما شنقوه.

الأولى: وذهبت أختي لتفتح الباب فوجدت ضابط الأمن واقفا بالعتبة.

ضابط الأمن: لقد صفي حسابه، أما أنتما، فمن تكونان؟

لقد أمسكت به أمام بابكما، لقد خرج من هنا.

فاستنتجت بشكل منطقي أنكما تعرفان هذا الفرد، هذا الجبان الذي خان بلده ولا شك.

الأولى: لا... إننا لا نعرف هذا الرجل.

ضابط الأمن: لكن ماذا تريد أن تفعل بواسطة السكين؟

الأولى: ونظرت إلى أختي، فهل يا ترى من أجل أن تخلص أخاها وتعيد إليه الحياة، تقحم نفسها في الموت؟ لكن هو لم يكن لديه سوى رغبة واحدة: ألا يموت.

أمام قصر كريون (عند الفجر)

آنتيجون: إيسمين، الفرع التوأم لسلالة أوديب المغمورة. قولي لي: هل من مصيبة لم ينزلها بنا إله الأرض؟ أخوانا بولينيس وإيتيوكل ماتا في حرب طويلة ودامية. سقط إيتيوكل. تبع الطاغية كريون ومات في ريعان شبابه. بولينيس الأصغر صرخ متألما، وترك المعركة عندما أبصر أخاه تحت حوافر الجياد. في عدوه السريع اجتاز الهارب السهول والأنهار، ولم يستعد أنفاسه إلا أمام أبواب «طيبة» السبع. هنالك كان كريون يسلط سياطه على ظهور الناس ليدفعهم إلى الحرب، فأمسك به وقطعه إربا.

أتدرين أي أعباء جديدة تنوء بحملها سلالة أوديب التي توشك أن تنقرض؟

إيسمين: لم أخرج بعد إلى سوق المدينة، ولم يصلني أي نبأ عن أخوينا الحبيبين آنتيجون.

آنتيجون: إليكِ بالنبأ. سأرى إذا كان الشقاء يوقف نبضات قلبك أم يضاعفها.

إيسمين: بماذا تفكرين وأنت تكومين التراب؟

آنتيجون: اسمعي: لقد جرفت حرب الطاغية كريون ضد آرجوس البعيدة - حرب مناجم الحديد -

أخوينا فمات كلاهما، لكن لن يدفنا معا تحت التراب. يشاع في المدينة أن إيتيوكل الذي لم يخش المعركة، سيتوج ويكفن وفقا للتقاليد، أما بولينيس الذي لاقى ميتة بشعة، فلن يوارى جسده القبر، ولن يحد أحد عليه، فيبقى في العراء متروكا لا دموع تبكيه، ولا كفن يضمه لتمزقه الطيور. ومن يعترض على هذه الإجراءات سيرجم.

ماذا تقترحين أن نفعل؟

إيسمين: ماذا تريدين مني؟

آنتيجون: أن تساعديني.

إيسمين: في أي مهمة خطيرة؟

آنتيجون: مهمة دفن بولينيس

إيسمين: الذي أنكرته المدينة؟!

آنتيجون: الذي خانته المدينة.

إيسمين: لكنه هو الذي تمرد.

آنتيجون: نعم هو، أخي وأخوك أيضا.

إيسمين: سيقبضون عليك وأنتِ لا تملكين حجة تبرر فعلتك.

آنتيجون: لا أملك حجة الوفاء لأخي؟!

إيسمين: يا تعيسة، تريدين أن تواري عائلة أوديب التراب دفعة واحدة؟ إنسي الماضي.

آنتيجون: أنتِ صبية ولم تعرفي إلا القليل من الأهوال. الماضي الذي تريدين أن ننساه لا يقبل أن ينسى.

إيسمين: نحن امرأتان لا نستطيع مجابهة الرجال، لا نملك القدرة على ذلك، نحن تحت رحمتهم، أسأل الأموات السماح، فهم لا يقهرون إلا من الأرض، أنا أطيع من يحكم لأنني مجبرة على ذلك، ليس من الحكمة أن نقوم بعمل غير مجد.

آنتيجون: أطيعي أنت من يحكم واعملي بما يأمر. أنا سأطيع التقاليد، ولذلك سأدفن أخي. وإن مت بسببه فماذا يهمني؟ سأكون مطمئنة بين أولئك الذين يرقدون بسلام. أكون بذلك قد أنجزت عملا مقدسا. لا يهمني أن أرضي من هم فوق الأرض، بل الذين هم تحتها، هناك سأرقد إلى الأبد، تابعي حياتك أنت وتحملي العار.

إيسمين: آنتيجون، هذا تهور، العار شيء مرير، وملح العيون ينضب. إن الدموع لا تسيل من العيون على الدوام، ضربة الفارس تنهي حياة غالية، لكنها تبقي ألم الجرح ساريا في عروق الأحياء، الأحياء يصرخون ويئنون من الألم، ومع ذلك يسمعون في عويلهم ضجيج أجنحة الطيور، ويرون في دموعهم المداميك العتيقة والسطوح الأليفة.

آنتيجون: أكرهك، تجرؤين على إبراز هذه السحنة التي تفضح تبدد حزنك. جسد من لحمك ودمك ما زال مرميا على الصخرة في العراء، معروضا على كواسر السماء الرحبة، تعتبرينه حدثا من الماضي.

إيسمين: بكل بساطة، لا أملك الشجاعة على التمرد، ولا أجيد التصرف. أخاف عليك.

آنتيجون: لا تهتمي لأمري، اعتني بحياتك الخاصة، دعيني أعمل ما يتعين علي عمله، دعيني اهتم بقريب أهانوه، أعتقد أنني قادرة على احتمال عذاب ميتة مريعة تنتظرني.

إيسمين: اذهبي، احملي ترابك إليه، في حديثك جنون، لكنه يطفح بالحنان تجاه من تحبين.

(تخرج آنتيجون وبيدها إبريق. تدخل إيسمين البيت، يدخل الشيوخ المسرح)

الشيوخ: جاء النصر المتوج بغنائم الحرب، نصر «طيبة» مدينة آلاف العربات المحملة، الحرب انتهت، انسوها، لترقص طيبة الموشحة بالغار فوق حلبة الإله باخوس، جاء كريون مسرعا يحمل النصر من ساحة المعركة. استدعانا نحن الشيوخ إلى هذا المكان يبغي ولا شك أن يحصي المغانم، ويعلن عودة المحاربين.

(يخرج كريون من القصر)

كريون: يا رجال طيبة. عمموا هذا النبأ على جميع الناس. مدينة آرجوس لم يعد لها وجود. لاقى أهلها مصيرهم المحتوم، لم يبق من قبائلها الإحدى عشرة إلا القليل القليل.

أيها الطيبيون، حرابكم كانت عطشى، شربت

الدمـاء مـرة فـروت ظمـأها، ومـا من قـوة كـانت لتمنعها من مواصلة السفك والشرب، طيبة، دفنتِ شعب آرجوس في مكان شاق، كنت في الماضي مـدعـاة لسـخـريتـهم، والآن يرقـد أعـداؤك، حـيث لم يعـد هنالك أثر لمدينة أو ضـريح. انظروا حـيث كـانت أمس آرجـوس لتجدوا الكلاب تسرح. أشرس فصائل الصقور تنزل هناك، تطير من جثة إلى جثة وتمنعها الوليمة الفاخرة من التحليق.

الشـيـوخ: سيدنا، هذه اللوحة البديعة لمدينتنا تلقى إعجاب الجميع، على رغم أنها تكاد تختلط بلوحة العربات التي تقطع شوارع المدينة محملة بكتائب أبنائنا العائدين.

كـريـون: قريبا يعودون يا أصدقائي، قريبا يعودون، لنفكر قبل أي شيء بشؤوننا، لم آت لأعلق السيف في المعبد. دعوتكم أنتم بالذات لسببين: السبب الأول أعلم أنكم لم تبخلوا بدماء أولادكم في المعركة، وأعلم أنه يكفي أن نراجع حسابات ما بعد الحرب، التي يتداولها الناس في الطرقات؛ لتعترفوا أن خسائر طيبة هذه المرة لم تكن فادحة مقارنة بالمعارك السابقة، وأنكم لا تساومون إله الحرب على ثمن العجلات التي تحتاجها عربته من أجل أن تسحق العدو.

والسبب الثاني، أعلم أن طيبة مستعدة لأن تغفر، طيبة التي أنقذناها مرة أخرى، تسرع كعادتها لتمسح العرق عن جباه رجالها العائدين، وهم يلهثون دون أن تفرق بين لهاث من قاتل بضراوة، ولهاث من خاف فامتزج عرقه بغبار الفرار. لذلك ولا شك أنكم كنتم ستوافقون، وهبت إيتيوكل الذي قضى من أجل المدينة، ضريحا مغطى بالأكاليل. أما «بولينيس»، أما الجبان، فليرقد مثلما رقد شعب آرجوس دون أن يدفن. كان مثل شعب آرجوس عدوا لي وعدوا لطيبة. لا أريد أن يبكيه أحد وليترك فوق التراب، تمزقه الطيور وتنهشه الكلاب. إن الذي يقدم حياته على حياة المدينة لا يساوي شيئا في نظري. أما الإنسان الذي يريد الخير لبلدي، سواء أكان حيا أم ميتا، فله عندي أرفع مقام. توافقون؟

الشيوخ: نوافق.

كريون: احرصوا على أن تكون الإجراءات التي اتخذتها نافذة.

الشيوخ: أوكل هذه المهمة إلى من هم أصغر منا سنا.

كريون: لا أقصد ذلك، فالحارس الذي أوكلت إليه مهمة السهر على الميت سبق أن اتخذ موقعه.

الشيوخ: علينا إذن أن نراقب الأحياء؟

كـــــــريــون: نعم، قد يوجد بينهم من لا تعجبه أوامري.

الشـــيـــوخ: لا يوجـد بيننا أحـد بلغ منه الجنون حـدا يريد معه أن يموت.

كـــــــريــون: لا يوجـد أحـد يظهـر أنه يريد أن يموت. لكن كثيـرين يهـزون رؤوسـهم فـتـتـدحـرج في نهـاية الأمر. يجب أن ننظف المدينة.

(يدخل الحارس)

الحـــــــارس: سـيـدي. أيهـا القـائد، فـقـدت السـيطرة على أنفـاسـي، أحـمـل إليك نبـأ عـاجـلا جـدا، لا تسألني لماذا لم آتك من قبل.

كـــــــريــون: فقدت أنفاسك أم تتردد؟

الحـــــــارس: لن أخـفـي شـيـئـا. أتسـاءل لماذا لا أبوح بما لم أفعله، لماذا لا أبوح بما لا أعرفه، لأنني لا أعرف من فعل ذلك، عندما نكون على هذه الدرجة من الجهل فمن الظلم أن نحاكم بقسوة.

كـــــــريــون: تقدم جريمتك بمهارة، وحذر. تكلم.

الحـــــــارس: سيدي، أوكلت إلى حراسك مهمة جليلة، المهام الجليلة تجلب الشرور.

كـــــــريــون: تكلم وانصرف.

الحـــــــارس: سأتكلم، لقد دفن الميت. مجهول ولى هاربا بعد أن نثر عليه التراب كي لا تراه الصقور.

كـــــــريــون: ماذا تقول؟ من تجرأ؟

الحـــــــارس: لا أعلم، لم يترك الجـاني أي أثر له، لم يحفـر

للميت قبرا. قشرة من التراب الناعم، كأنه خاف من القرار فحمل بالضبط قليلا من التراب. لم نر أثرا لحيوان مفترس أو حتى لكلب، وعندما طلع الصباح، ورأيت ما فعل. أنا والآخرون رحنا نتشاجر، وفي النهاية وقع عليَّ الخيار لأقدم إليك هذا التقرير، أيها القائد، لا أحد يحب الذي يحمل الأخبار السيئة، أعرف ذلك.

أحد الشيوخ: آه، كريون، افترض أن الفاعل المجهول هو الآلهة.

كريون: لا تضاعف غضبي فتدعي أن الآلهة حضرت لتدلل هذا الجبان الذي كان قد ترك معابدها وقرابينها تدنس. لا، في هذه المدينة الناس لا يقبلون بعض الأشياء، أناس يهمسون ويرفضون أن يحني النير رقابهم. هم أعرف بذلك، هم تدخلوا وقدموا المال، ما من مؤسسة كالمال تقوّض مدنًا بأسرها، تلبية لندائه يهجر الناس بيوتهم، ليكن في علمك: إذا لم تأتني بالجاني، الجاني الأرضي، حيا معلقا على خشبة، سوف تشنق وترحل إلى عالم الأموات، والحبل حول عنقك.

الحارس: سيدي، أمثالي من الناس يتعرضون لشتى المخاوف، دروب كثيرة تقودهم إلى عالم الأموات، أنا لست خائنا بسبب المال، أنا لا أقول إنني قبضت مبلغا، أنا لا أقول ذلك، لكن إذا كنت تعتقد أنني قبضت اقلب صرتي بدل

المرة مرتين لتتأكد أنها فارغة، اقلب صرتي ولا أكذبك، لأنك ستغضب، ولكنني أخشى إن بحثت عن الجاني أن أجد نفسي والحبل حول عنقي، أيادي أصحاب الشأن تهيئ لأمثالي الحبال أكثر مما تهيئ المال، يمكنك أن تفهم جيدا ما أقول.

كريون: أتلقي علي ألغازا؟

الحارس: الميت صاحب شأن، لا شك أنه لقي أصدقاء بين أمثاله.

كريون: أمسكهم بأقدامهم إذا لم تقدر على بلوغ رقابهم، اعلم أنه يوجد مستاءون، هنا وهناك. لا بد أن أجدهم. إن الذين سارعوا إلى تحضير أكاليل الغار عندما سمعوا أخبار النصر بدافع الخوف فقط، سأنال منهم.

(كريون يعود إلى قصره)

الحارس: مكان موبوء يخاصم الكبار فيه الكبار، يدهشني أنني مازلت حيا أرزق.

أحد الشيوخ: هنالك أشياء كثيرة خارقة، ولكن ما من خارقة تتعدى الإنسان نفسه. يبني البيوت التي تقيه شر الطبيعة. يصنع السفن يمخر بها الأنهار والبحار، يحرث الأرض، يزرعها ويستنفد خصوبتها على مر السنين، يمسك الطيور ويقتات بها، ويصطاد الوحوش وينصب الشباك

في الأعماق المالحة لبحر البوتيك، يتحكم بالوديان والجبال، يكتسب اللغة، يبتكرالأفكار ويسن القوانين التي تسيّر الدول. تعلم أشياء كثيرة، لكنه لم يلم إلا بالقليل، والإنسان بلا عدو يصبح عدو نفسه. تراه مثلما يعامل الثور يجبر أمثاله البشر على حني رقابهم، وتحمل ثقل النير، فيثور هؤلاء ويمزقون أحشاءه. إن علت هامته فلا يكون ذلك، إلا بعد أن يدوس الناس تحت قدميه، يعجز عن تحصيل قوته بمفرده، وعلى رغم ذلك تراه يحصّن بيته بالجدران العالية، فيأتي الآخرون ويقوضونها. الإنسان يمتاز بأشياء كثيرة لا يعيرها اهتمامه، فتنقلب عليه أقرب إلى وحش خارق.

أتبغي الآلهة امتحاننا؟ هذه المرأة التي تأتي نحوي أعرفها.

آنتيجون الشقية وابنة الشقي أوديب، أي قوة تدفعك، إلى أين تقودك، أنت التي لا تكنين لقانون الدولة أي احترام؟

(يدخل الحارس ومعه آنتيجون)

الحارس: قبضت على الفاعلة، أمسكنا بها تغطي جثة الميت. أين كريون؟

الشيوخ: ها هو كريون يخرج من بيته.

كريون: هي التي تأتيني بها؟ أين قبضت عليها؟

الحارس: تطمر الجثة.

كريون: رأيتها بأم عينيك؟

الحارس: نعم، كانت تنثر التراب فوق الجثة. تفعل ما حرمته أنت.

كريون: أدل بتقريرك مفصلا.

الحارس: إليك به. تركتك بعد أن هددتني للقاء زملائي، رفعت التراب عن جثة الميت، وجلسنا على تلة مكشوفة نراقب بعيدا عن رائحة الجثة التي عبقت في المكان. فجأة هبت ريح ساخنة وزعق غبار كثيف في الوادي، تساقطت أوراق الشجر وأظلمت السماء مسحنا أعيننا فأبصرناها، كانت تصدر صيحات حادة كعصفور عاد إلى العش، فلم يجد صغاره وقد هالها أن ينزع التراب من الجثة، ثم عاودت نثر التراب فوقها ثلاث مرات تصبه من إبريق حديدي. أسرعنا إليها أمسكنا بها، لم تبد أي خوف، لم تنكر ما فعلت، بل وقفت أمامي طيبة حزينة في الوقت نفسه.

كريون: تعترفين أم تنكرين؟

آنتيجون: أنا لا أنكر، أعترف أنني فعلت ذلك.

كريون: أجيبي باختصار ودون مواربة، هل كنت تعلمين بما أعلن في المدينة إزاء الميت؟

آنتيجون: نعم كان الإعلان واضحا.

كريون: تجرأت إذن على خرق قوانيني؟

آنتيجون: لأنها قوانينك أنت، قوانين فان. أنا فانية مثلك وقادرة على خرقها. الآن أنتظرً مصيري، ولا شيء يعذبني، ولا يهمني إن مت قبل أن تأتي ساعتي، فالموت أفضل من الحياة الشقية التي يعيشها الناس هنا. الآلهة لا تقبل أن يبقى الميت ممزقا في العراء لا يغطيه التراب، إذا كنت تعتقد أنني لا أخافهم، وأنني أخافك أنت، فلا شك أنك فقدت صوابك.

الشيوخ: قساوة البنت تفوق قساوة الأب، لم تتعلم الرضوخ للأمر الواقع.

كريون: إن أقسى الفولاذ يصهره لهيب الفرن، تجد لذتها في تعكير القوانين السائدة. وقاحتها مزدوجة، تفعل فعلتها وتتباهى، أهانتني على رغم أنها من لحمي ودمي. أما أنا، فلن أدينها بهذه السهولة. أطرح عليك سؤالا: الآن بعد أن انفضح ما أقدمت عليه سرا، هل أنتِ مستعدة لأن تقولي إنك نادمة على ما فعلت، فتنجين من عقاب مرير؟

(آنتيجون تصمت)

ولمَ كل هذا العناد؟

آنتيجون: للعبرة.

كريون: ولكنك في قبضتي.

آنتيجون: ماذا تستطيع أن تفعل غير قتلي؟

كريون: لا شيء، لكن موتك يكفيني.

أنتيجون: ماذا تنتظر؟ لا تأمل أن أغير موقفي. الكل يعرف أنني مرتاحة لما فعلت.

كريون: تعتقدين أنه يوجد من يرى الأمور كما ترينها؟

أنتيجون: كثيرون يبصرون ويذهلون.

كريون: ألا تخجلين من توريط غيرك بمثل هذا التفكير؟

أنتيجون: ألا تفرض التقاليد أن يكرّم الناس من تربطهم به قرابة الدم؟

كريون: الإنسان الذي مات فداء لبلده تربطه بك أيضا قرابة الدم.

أنتيجون: نعم، قرابة الدم، ابن للعائلة نفسها.

كريون: في نظرك، من اختار إنقاذ بلاده يوازي الآخر؟

أنتيجون: لم يكن عبدا لك ولا يزال أخي.

كريون: بالطبع لأنه لا فرق عندك بين أن يكون مدنسا أو لا.

أنتيجون: بين أن يموت من أجل بلاده وأن يموت من أجلك أنت، الأمر يختلف.

كريون: على رغم ما تدعين فالحرب واقعة.

أنتيجون: نعم، حريك أنت.

كريون: نحارب كلنا من أجل بلادنا.

أنتيجون: تحارب أنت لتغزو بلدا آخر، ألم يكفك أن تتحكم بمدينتنا؟ نجحت في جر أخوي لمحاربة «آرجوس» من أجل أن تستبد بأهلها الآمنين

المغلوبين على أمرهم، فجعلت من إيتيوكل سفاحا، أما «بولينيس» الذي لم يقو على احتمال فظائعك، فقد مزقت جسده بيدك، كما فعل رجالك بالغرباء، وجئت بجثة غريبة إلى طيبة تخيف بها أهلها، وتشد عصبيتهم.

كريون: نصيحتي إلى من لا يستهويه مصيرها أن يصمت ولا يرد عليها.

آنتيجون: أنا أتوجه إليكم بدوري: ساعدوني في محنتي تخلصوا أنفسكم، الإنسان المتعطش للسلطة مثله لا يروي غليله إلا القتل. البارحة كان دور أخي، اليوم دوري وغدا...

كريون: من منكم يستجيب لدعوتها؟

(الشيوخ يصمتون)

آنتيجون: تصمتون، تقبلون؟ غدا تندمون.

كريون: تتآمر على تماسكنا.

آنتيجون: تدعي أنك تتمسك بوحدة كلمتنا بينما تقتات من تمزيقنا.

كريون: وأنقاض آرجوس ألا تشهد على ذلك؟

آنتيجون: من صدّر الويل والدمار إلى آرجوس الآمنة لا يتورع عن تحويله إلى داره.

كريون: يا قوم لا يهمنا أن تبقى طيبة ممزقة يتحكم بسيادتها الغرباء.

آنتيجون: الحكام أمثالك يثيرون على الدوام مخاوف

التفكك وسيادة الغرباء، فيتبعهم الناس ويحملون إليهم الضحايا، كالقرابين، وفي الطريق تتهار مدينتهم وتقع في براثن الغرباء الحقيقيين.

كريون: ماذا تقولين؟ أنا من يسلم المدينة للغرباء؟

آنتيجون: بل هي تسلم نفسها لهم، من يحني رقبته لأمثالك لا يعود بإمكانه أن يرى غير الدمار والدماء، وفي نهاية المطاف يسقط على أرض الدمار والدماء التي يدافع عنها.

كريون: اشتمي الأرض، اشتمي الوطن.

آنتيجون: دمار ودماء، هذه هي أرضك. الوطن ليس المكان الذي تهدر فيه الدماء من أجلك. الوطن ليس بيوتا تحصنها بدماء أهله، تنتظر ألسنة اللهب ولا مكانا تنحني فيه الرقاب، لا ليس هذا ما يسميه الإنسان بيتا.

كريون: ولكن الوطن يبصقك، يرفضك كما يرفض العفن الذي يهاجم كل شيء ويدنس كل شيء.

آنتيجون: من يبصقني؟ أهل هذه المدينة لا يفتحون أفواههم، وهم يتناقصون يوما بعد يوم منذ أن تسلطت أنت عليهم.

كريون: أمثالك يتناقصون. ياللوقاحة!

آنتيجون: أين هم الأبناء والأزواج الذين دفعتهم إلى الحرب؟ ألا يرجعون؟

كريون: بالطبع تتجاهلين أنهم ما زالوا هناك في ساحة

المعركة، ينظفون الجيوب المتبقية، ويرسخون الانتصار الكبير.

آنتيجون: ويرتكبون آخر جرائمهم ويزرعون الرعب ثم يسقطون مثل وحوش ضارية، ويحملون كوما من الأجساد المشوهة فلا يعود آباؤهم يعرفونهم.

كريون: تنتهك حرمة شهادة موتانا!

آنتيجون: لا تهتم بما تقوله كريون، لا تدع غضبك ينسيك روعة انتصار «طيبة».

كريون: ولكنها لا تريد أن يحتل أهلنا بيوت آرجوس، تفضّل أن ترى طيبة مقوّضة.

آنتيجون: أسلم لنا أن نبقى أحياء بين أنقاض مدينتنا من اتباعك وغزو بيوت أعدائك.

كريون: اعترفت أخيرا، سمعتموها جيدا؟ لا تتورع الوقحة عن تدنيس كل أعرافنا، مثل ضيف ثقيل يتمنى الجميع رحيله، فيشلع بطانة السرير الذي آواه ويحملها معه.

آنتيجون: لم أحمل معي إلا ما يخصني ولم أقدر على ذلك إلا في الخفاء، في الخفاء دفنت أخي.

كريون: أخوك يخصك أعلم ذلك، أما قانون الدولة الإلهي الذي دُنِّس فلا يخصك.

آنتيجون: قانون إلهي، كنت أفضل أن يكون بشريا، كريون.

كريون: اذهبي، خيانتك جعلت منك عدوة غريبة علينا،

وعلى أولئك الذين يرقدون تحت التراب مثلك مثل أخيك الجبان.

آنتيجون: من يدري، ربما اختلفت الأمور تحت التراب.

كريون: الخائن يبقى عدونا وإن كان ملكا.. اذهبي لا مكان لأمثالك بيننا.

الشيوخ: وصلت إيسمين الطيبة المسالمة ودموعها تسيل على وجنتيها.

كريون: أنت تنزوين في البيت؟ أنا أعلنت هاتين الحيتين التوأمين. تقدمي واعترفي هل شاركت في دفن أخيك أم أنك بريئة؟

إيسمين: أنا شريكة أختي بما تتهمونها إن كانت موافقة. شاركت وأتحمل تبعات الخطأ.

آنتيجون: أختك لن تقبل. لم تشأ أن تتشارك ولم آخذها معي.

كريون: اتفقا فيما بينكما، لا أريد أن أغرق في أمور تافهة.

إيسمين: أختي جنت على نفسها أرجو أن تقبلني بقربها.

آنتيجون: لا أقبل بمن لا يتجاوز حبها لأخيها حدود الكلام.

إيسمين: أختي، لا نجد دوماً قلباً يجرؤ على التمرد، ولكن نجد قلباً يجرؤ على الموت أحياناً.

آنتيجون: لا تحاولي أن تشاطريني مصيري في موت مشترك، ما لم تفعليه ليس لك، موتي يكفي.

إيسمين: أختي أحبك، على رغم أنك قاسية. إذا رحلت،

ماذا يتبقى لي على هذه الأرض؟

آنتيجون: كريون أنا أترككم.

إيسمين: يطيب لأختي أن تسخر مني.

آنتيجون: ربما أحزن من أجلك، وأتعذب!

إيسمين: أكرر ما عرضته عليك ثانية.

آنتيجون: عرض جميل لكني اتخذت قراري.

إيسمين: بما أنك لم تعتمدي علي فلا أساوي شيئا في نظرك، أليس كذلك؟

آنتيجون: تشجعي أختي وتمتعي بحياتك، أما أنا فقد فقدت كل رغبة في الحياة ولم يعد لدي سوى رغبة واحدة هي خدمة الأموات.

كريون: قلت لكم إنهما مجنونتان، الأولى جنت منذ دقائق والثانية منذ زمن طويل.

إيسمين: لا أريد أن أحيا من دونها.

كريون: لا تحدثيني عنها، لم تعد موجودة.

إيسمين: تقتل خطيبة ابنك؟

كريون: هيئي نفسك للموت وخذي علما بتوقيته: يأتيك حين تنتشي طيبة وترقص ماجنة على حلبة إله الخمر... اخرج بهما من هنا.

(الحارس يخرج ومعه آنتيجون وإيسمين)

(كريون يأمر حارسه بإعادة السيف).

أحد الشيوخ (وهو يتسلم السيف): كريون أنت تتهيأ لترقص احتفالا بالقتل، فلا تدع نعالك

تقسو على الأرض فتدوس معها، تربة يلوح فيها الاخضرار، أيها القائد العظيم اضرب بحكمة تجعل معها الإنسان الذي أثار غضبك مجبرا على مديحك.

شيخ ثان: (يلبس كريون قناع باخوس) لا ترم به إلى الحضيض حتى لا يغيب عن نظرك، في هذه الحال لا يعود يملك شيئا ولا تبق له شيئا يخاف عليه، يخرجه العار من دائرة جبروته فيتذكر حياته الماضية ويتمرد فيه الإنسان الجديد.

الشيوخ: يكفي القليل ليبلغ البؤس مداه. لا تستنفد إغراق الناس في البؤس فيقصر عمر سباتهم، زمن الضيق الأعمى يعجل صحوتهم، قريبا يسقط آخر وريث لبيت «أوديب»، وعندما تنهار الصروح الكبيرة يسحق انهيارها الكثير من السقوف.
ها هو «هيمون» أصغر أبنائك. عذابه لفقدان خطيبته أكيد وكبير، يصعب عليه أن يعدل عن زفافه.
(يدخل هيمون)

كريون: ابني... يقول الملفقون إنك أتيت بدافع حبك للصبية، وإنك لم تأت لترى الحاكم... أباك! إذا صح ما يقولون فقدومك لا جدوى منه.
أعود من المعركة وقد حالفنا النصر... بفضل الذين ضحوا بدمائهم وهم كثر. لأجدها

وحدها ترفض أن تطيع أوامري وتسخر من انتصارنا وتنشغل بأمور شخصية تافهة.

هيـــمـــون: ومع ذلك فمن أجل هذا أتيت. وآمل ألا يزعج صوتي الأب الذي وهبني النور، عندما ينقل صوتي أخبارا سيئة تعبر عما يتداوله الناس في المدينة.

كـــريـون: إنك تهدي النور من لا يستحقه، وذلك لا يجلب إلا المتاعب وشماتة الأعداء.

هيـــمـــون: أنت تحكم وهذا امتياز، إذا كنت لا تطمئن إلا لسماع الأحاديث السارة فمن العبث أن ترهق نفسك من أجل الحفاظ على الامتياز، ذكر اسمك وحده يرجف الناس:
حريق هائل يندلع فيقال لك شرارة ولا بد أن تنطفئ. فضل علاقة القرابة علينا أنها تضفي على تصرفاتنا قيما تتعدى المنفعة. لا بأس من سماع الحقيقة على لسان أحد الأقرباء من وقت لآخر، أخي «ميجاريه» الذي لا يعرف الخوف قاتل في ساحات آرجوس ولم يرجع بعد. إذن الكلمة لي الآن: اعلم أن المدينة بأسرها تعيش ضيقا شديدا.

كـــريـون: وأنت اعلم أنه إذا فسد أقرب الناس إلي أكون أشبه بإنسان يغذي أعداءه، أعداء مترددون مشتتون يلتقون، اعرف أن بين الناس من يتذمر

لأنه يدفع ضريبة وآخر يتذمر من خدمة العلم. ولكن مهمة النخبة التي طلبت منك أن تكون على رأس فصائلها هي أن تقف حاجزا بين هذا وذاك فلا يصغي أحدهم للآخر بل يصغي إلى صوت السلطة.

لكن عندما يبدو الحكام مترددين منقسمين تبدأ الأحجار بالسقوط حجرا تلو الآخر حتى تنهار المدينة. أريد أن أسمع ابني الذي وهبته النور، ابني الذي جعلته قائدا لقواتي الخاصة.

هيمون: أولى بنا أن نصغي إلى صوت الحقيقة. الصبية التي لم تشأ أن تترك أخاها مرميا تنهشه الكلاب تثير فعلتها رضى أهل المدينة، على رغم تأييدهم لقرار معاقبة الميت.

كريون: غير كاف. هذه ميوعة لا يكفي أن أضرب الفاسد، يجب أن تكون الضربة المؤلمة أمام أعين الناس في الساحات العامة، لتكون عبرة أكيدة لكل من تسول له نفسه الانجرار مثله نحو الفساد: الفساد أضربه دون أن ترتجف يدي وهي تضرب. تسدي النصائح وأنت تجهل حال الناس والمدينة.

«لا تتشبث بما تعرفه، انظر حولك، فكر كما يفكر الآخرون، تكلم بلغتهم».

الشيوخ: فرض عقاب قاسٍ يستنزف قوانا.

كـــــريــون: غرز المحراث في الأرض يستنزف قوانا كذلك.

الشـــيــوخ: إصدار أمر ملطف يصنع المعجزات، يوفر قوانا ولا يكلفنا عناء كبيرا.

كـــــريــون: أصناف الأوامر كثيرة، من يصدرها؟ هذا هو المهم.

هيـــمـــون: سواء كنت أبي أم لا أقول أنت.

كـــــريــون: حتى إن أجبرت يوما على إصدار الأوامر لا بد أن أفعل ذلك على طريقتي الخاصة.

هيـــمـــون: على طريقتك الخاصة شرط أن تكون الأصلح.

كـــــريــون: كيف تحكم وأنت تجهل ما أعني؟ هل تبقى صديقا وفيا مهما تنوعت الأساليب التي اتصرف بها؟

هيـــمـــون: أفضل أن تتصرف أنت بطريقة تسمح لي أن أبقى الصديق الوفي، أفضل أن تتخلى عن الاعتقاد أنك على حق ولا أحد سواك، ما من إنسان ظن أنه من نطفة تمتاز عن غيرها، وأنه يملك فكرا ولغة تصنفانه على حساب الآخرين، استطاع أن يخفي طويلا الفراغ الذي في داخله، عندما يضرب الإعصار فإن الاشجار التي تنحني أمامه تستعيد اخضرارها عندما تعود الشمس، أما التي تقاوم منها فتختفي عن وجه الأرض، وعندما تحرك الرياح مياه البحر يرفع ريان السفينة الصواري وإن لم يفعل قاد السفينة إلى هلاكها.

الشيوخ: تراجع كريون، عليك أن تتراجع عندما تتعقد الأمور ويصبح حلها في يد الآلهة. نحن بشر يقيننا محدود، تراجع عن قرارك وشاطرنا هدوء يقيننا.

كريون: تريد أن تجر العربة سائقها، أليس كذلك؟

هيمون: اعلم أن الخوف، الذي يهدد الناس زمن السلم ما زال على حاله، على رغم العصبية التي تشحن نفوسهم زمن الحرب.

كريون: الحرب انتهت شكرا على المحاضرة.

هيمون: وما يخشاه أهل المدينة أن تحول انتصارك إلى الداخل، في عملية تصفية دموية تطال كل من خالفك الرأي.

كريون: من يخالفني الرأي؟ سمهم لي فأكون لك من الشاكرين، بدل أن تبدو كالناطق باسمهم.

هيمون: الخائفون على مصيرهم انسهم.

الشيوخ: فضيلة الحاكم الذي يعرف خلاصه هي أن ينسى كريون.

كريون: أنا كبرت ومن الصعب أن أنسى، ولكن أنت يافع الصبا وقادر على النسيان لو طلبت منك أن تنسى الفتاة التي تعرض نفسك من أجلها بشكل استغله أولئك الذين يضمرون لي الشر، فراحوا يهمسون هنا وهناك بأنك تتخلى عن كل شيء من أجل حمايتها والدفاع عنها، فهل تنساها؟

هيمون: أنا أدافع عن عدالة قضيتها.

كريون: قائد نخبة فصائلي يرى العدالة عند صبية.

هيمون: تهينني، أصر على القول: إنني أخاف عليك.

كريون: تخاف أن تندس في فراشك فلا تجدها.

هيمون: لا مانع أن أقول إنه كلام أبله سوى أنه صادر عن أبي.

كريون: لا مانع أن أقول إنها وقاحة سوى أنها صادرة عن عبد لامرأة.

هيمون: والذي يفضل أن يكون عبدا لامرأة على أن يكون عبدا لك.

كريون: أخيرا، قلتها، وما قلته لا يمكن التراجع عنه.

هيمون: لن أتراجع، كنت تفضل أن تقول أنت كل شيء ولا تسمع شيئا؟

كريون: ابعدوا عني هذه الحشرة فورا.

هيمون: أنا ذاهب، لا ترتجف: لن ترى من يقف في وجهك بعد الآن.

(يخرج هيمون)

الشيوخ: سيدنا... الرجل الذي خرج لتوه غاضبا هو ابنك الأصغر!

كريون: ومع ذلك فلن يخلّص المرأتين من الموت.

الشيوخ: تفكر الآن بقتل الاثنين معا؟

كريون: قضية إيسمين تختلف لأنها لم تتورط، أنتم على حق.

الشيوخ: وآنتيجون، أي ميتة تهيئ لها؟

كريون: في هذه اللحظة يتحلق رجالي ويرقصون للإله باخوس، نعالهم تضرب الأرض، أما الجانية فقد أمرت بنقلها إلى مغارة موحشة خارج المدينة لتبقى هناك ومعها القليل من الشعير والخمر كالتي نضعها للميت في قبره، هكذا أبعد العار عن المدينة.

(يخرج كريون باتجاه المدينة)

الشيوخ: الغيوم تتلبد فوق رؤوسنا. في غرفتها ابنة أوديب تعد نفسها ليأويها منفاها الأخير وهي تنصت من بعيد لصوت الإله باخوس ينادي اتباعه فتجيبه مدينتنا التي نخرتها الكآبة، ومع ذلك ما زالت تتعطش للملذات فتغرق في سجون الفرح تخلع زي الحداد الذي حاكته لأبنائها وتتهالك على عربدة الإله باخوس.

(الشيوخ يرتدون أقنعة الإله باخوس)

يا إله الشهوات، أيها الإله الأبدي الانتصار، زرعت الفرقة في قلوب أولئك الذين تنبض شرايينهم بدم واحد. لا أحد يعترض على مشيئتك وليس لأحد حق عليك. من يجرؤ على مخالفتك خاسر سلفا.. يكفي أن تحل عليه مشيئتك ليصبح طوع إرادتك ينوء تحت نير السلطة ويعد لها رقابا جديدة.

يا إله الشهوات، أيها الإله الأبدي الانتصار، تجبل إرادتك الأجناس المتناحرة وتخضعها لشرعك الأحد. أنت المسالم الذي لا يستخدم العنف وبصحبتك الجمال الإلهي.

(تدخل آنتيجون يقودها حارس وتتبعها الخادمات)

أحد الشيوخ: أنا نفسي تملكت الحيرة مني فلم أعد قادرا على حبس دموعي. آنتيجون تتقدم الآن لتقبل العطايا الجنائزية من خمر وشعير.

آنتيجون: رجال مدينة آبائي، أجتاز دربي الأخير ولآخر مرة أرى فيها نور الشمس، إذن صحيح لن أراه أبدا بعد اليوم؟ إله الأموات، الذي يضع الغشاوة على أعين الرجال يقودني إلى المغارة المعتمة. أرحل فلا تغطي رأسي طرحة عرس ولا يواكبني الناس ولا تصدح أغنيات الأفراح.

الشيوخ: تتوجهين إلى مثواك الأخير ذائعة الصيت يواكبك المديح. وبال المدينة لم يصبك، تتصرفين بحياتك حرة وتهبطين حية إلى عالم الأموات.

آنتيجون: يا لتعاستي، يسخرون مني وما زلت حية أرى النور.آه، مدينتي وأنتم يا رجال مدينتي الأثرياء الأقوياء! ستقولون يوما إنني دخلت مقبرة في جوف الصخر دون أن يبكيني أولئك الذين أحبهم. ستقولون أي شرعية أوصلتني إلى هذه

النهاية الغريبة. أنا الغريبة بين الناس، الغريبة على الحياة، الغريبة على الموت.

الشيوخ: السلطة لا تستطيع أن تتراجع عندما يطرح الفعل مسألة وجودها. عندها من لا يهمه إلا غضبه يكون إنسانا فاسدا.

آنتيجون: آه، أبي، أمي التعيسة، ابنتكما التي لم تعرف بهجة الزواج، آتية إليكما وقد لعنتها مدينتكما، آه، أخي أنت الذي كان يحلو لك العيش سقطت، وأنا مازلت هنا وحدي، أنا آتية للقاك.

أحد الشيوخ: (يضع أمامها قصعة شعير): عذارى أنبل العائلات كثيرات دخلن مثلك عتمة القبور وصبرن فتحول رب الإله إلى سيل من الذهب وهبط يخصب أرحامهن. ساعة فساعة انتظرن زمن المخاض.

آنتيجون: كثيرات مثلي تسمرت أجسادهن بين صخور الجبال يذرف الشتاء في عيونهن دموعا من الجليد الشفاف. الآلهة تهيئ لي مثل قبورهن.

أحد الشيوخ: (يقدم لها إبريق خمر): كانت الكثيرات آلهة تحررت من آلهة. نحن فانون أبناء لفانين. أنت في الحقيقة تموتين، لكن ميتة شريفة. موتك أقرب إلى موت الآلهة.

آنتيجون: تعتبرونني ميتة وتتوحون. ترفعون أعينكم إلى زرقة السماء ولا تجرؤون على التطلع إلي. أنا

التي لم تقدم إلا على فعل مقدس بدافع هدف مقدس.

الشيوخ: ابن درياس أطلق العنان لشتائم لسانه ضد القدر فحبسه ديوقيزوس في جوف صخرة. أصيب بالجنون وهو يتخبط في ظلماته فتعلم وقح اللسان أن يحترم الإله.

آنتيجون: شتائم لسانه ضد القدر، أجدى لكم أن تأخذوا منه العبرة فتستعملونها لما فيه خير لكم بدل أن تذرفوا الدموع. أنتم عميان.

الشيوخ: عيون كثيرة كانت تبصر فأطفأتها الحراب. سطوة القدر مخيفة فلا الثروة ولا السلطة التي يهبها إله المعارك يمكن أن تنجو من قبضته.

آنتيجون: لا، أرجوكم لا تكلموني عن القدر، أعرفه جيدا. كلموني عن الرجل الذي حكم علي أنا البريئة. هيئوا لهذا الحاكم قدرا يليق به. لا تأملوا أيها التعساء أنه سيوفركم. أنتم الذريعة التي حارب كريون الغرباء من أجلها، وثقوا أنه مهما ازداد عدد المعارك التي يكسبها فالمعركة الأخيرة لا بد أن تبتلعكم. مدينتي الحلوة طيبة، أنجبت وحوشا يتشبثون بشرعيتهم ويقودونك إلى الدمار. إذا سألكم أحد أين آنتيجون قولوا: رأيناها تبحث عن الموت ليكون لها ملجأ.

(آنتيجون تخرج مع الحارس والخادمات)

الشـــــيـــــوخ: أدارت لنا ظهرها وخرجت بخطوات واسعة. كأنها هي التي تقود الحارس، اجتازت الساحة التي انتصبت فيها أعمدة البرونز وتكدست فيها غنائم الحرب، فأسرعت الخطى واختفت. ولكنها ابنة عريقة لسلالة الحكام. عندما كانت الأبراج تتسلط على التعساء كانت تختبئ في ظلالها ولا تأتي بحركة إلى أن جاء دور البيت الذي خرجت منه إلى الحياة، بيت عائلة لابداكوس، ورأت الأيادي الملطخة بالدماء تقتلعه من أساسه، عندها فقط برزت وفجرت غضبها. عندما رأت أخاها في العراء أحست بالبرد.

آلاف الجرائم!... ارتكب الحاكم الجريمة الأخيرة بحقها. قبل ذلك لم ترفع ابنة أوديب عن عينها غشاوة تشكلت مع الزمن لترى الهوة التي تقف عندها.

الضلال نفسه يحمل طيبة على الرقص الآن. طيبة تملكها الجنون فراحت تتلذذ بشراب الانتصار، الشراب الذي أعد في الظلمة تتجرعه الآن وتصرخ من الفرح.

ها هو تيريزياس العراف الأعمى. هل جاء يحمل إلينا ضجيج الخطر: الشقاق الذي يمزق المدينة، التمرد الذي يهددها؟

(يدخل تيريزياس يقوده طفل ويتبعه كريون)

تيـــــريزياس: على مهل وفي الخطوات نفسها. دع الرقصات تدور يا بني، أنت الدليل، واجب الدليل أن ينقاد لمجون الإله باخوس. متى رفعت الخطوة قدمك إلى فوق أكثر من اللزوم لا يعود بإمكاننا أن نتفادى السقوط. انتبه فلا تقودك خطواتك لتصطدم بأعمدة النصر. النصر، المدينة تصرخ بالنصر، المدينة مليئة بالمجانين.

(كريون يتبعه ساخرا منه)

كـــــــريـون: بماذا يتمتم العجوز الكئيب عن الحرب؟

تيـــــريزياس: إنك مجنون لترقص قبل النصر.

كـــــــريـون: أيها العجوز العنيد، ترى أشياء لا وجود لها ولا ترى أعمدة النصر حولك؟

تيـــــريزياس: لا أراها. أصدقائي. أوراق الغار الخضراء الكثيفة نفسها لا أراها قبل أن تيبس، قبل أن يحدث حفيفها الصخب.

كـــــــريـون: لا تحب الاحتفالات. تأتي كل مرة لتقص علينا أشياء مرعبة.

تيـــــريزياس: لأن الأشياء مرعبة. اسمعوا توقعات قدر طيبة. طيبة التي أسكرها نصر مبكر وأعمتها الصيحات المدوية الآتية من حلقات الرقص الماجنة. كنت جالسا في مكان يجتمع فيه الطير، أنصت لصخب رهيب. الكواسر كانت تتقاتل بشراسة. من شدة خوفي أسرعت

وأشعلت المذابح. ما من مذبح تألق بشعلة جميلة. الدخان وحده فاح رائحة الدهن الزنخ، لحوم الأفخاذ تجعدت فبدت العظام عارية.

الشيوخ: نذير شؤم في يوم الاحتفال بالنصر.

تيريزياس: إليكم المغزى المشؤوم لهذه البلبلة المبهمة: المدينة عليلة وسبب العلة أنت كريون، المذابح دنستها الكلاب والطيور التي أكلت حد التخمة من جثة ابن أوديب. ما من طير أطلق صرخة تبشر بالخير. كلها أكلت من لحم إنسان ميت، الآلهة لا تحب هذا الدخان العابق في هياكلها. انحن أمام الميت كريون ولا تطارد إنسانا لم يعد له وجود.

كريون: طيورك أيها العجوز تطير على هواك، أعرف ذلك، ويسرني أنها طارت من أجلي، أنا لست بخيلا لتفوتني ألاعيب العرافين. املأ خزائنك بالفضة والذهب ولكن لن أدع الميت يدفن، وإنه لا شيء يخيفني من الآلهة. الآلهة تفعل ما تراه مناسبا. لا أحد يملك سلطة عليها. ولكن الفانين، حتى الأقوياء منهم، يلاقون ميتة مخزية أيها العجوز عندما ينطقون بكلام مخز ينتفعون به.

تيريزياس: أعرف ذلك وأكثر منه بقليل.

الشيوخ: تكلم تيريزياس سيدنا... لنسمع العراف.

كـــــريـون: تكلم، قل ما تشاء ودون مساومة. العرافون لا يرفضون المال.

تيـــريزياس: والطغاة يعرضون المال على الدوام كما يبدو.

كـــــريـون: الأعـمى يعض على طرف القطعـة النقـدية ويقول: العملة جيدة.

تيـــريزياس: احتفظ بمالك. لا أحد يعرف ما يمكن إنقاذه في الحرب المقبلة: ماله، أولاده، سلطته...

كـــــريـون: لن تكون هنالك حرب مقبلة.

تيـــريزياس: حقا؟ ولكن ما نراه يستطيع أن يراه طفل. المال الذي ينفق على أعمـدة النصـر قليل لأن المال الكثير ينفق على معدات القتال - هل تحضّر لحرب جديدة؟

الشـــيـوخ: كان ذلك قبل النصر. افترض أن الأمور تغيرت الآن؟ وأن العربات المحملة بالغنائم من أسماك وبرونز لا تنفك ترد من آرجوس؟

تيـــريزياس: عيون حراسك مزروعة في كل أنحاء المدينة. أنت وحدك تعرف أي مهمة أوكلت إليهم. في بيتك بالذات شق الخلاف يتسع، وما كان ذلك ليحدث لو كانت صفقة الحرب رابحة. يشاع في المدينة أن ابنك هيـمـون خـرج من هنا هائجا: رميت بخطيبته آنتيجون حية إلى المغارة الموحشة لأنها أرادت أن تدفن أخاها بولينيس، الذي كنت قد قتلته بيدك؛ لأنه انتفض ضد

حـربك التي حـرمـتـه أخـاه إيتـيـوكل. بلغت قساوتك حدا لا يطاق كريون. وبما أن مالك لم يعم بصري أسألك: لمَ كل هذه القساوة كريون؟ أسـاعدك على الإجـابة إن شـئت. ربما لأنك لا تملك المال والرجال لحربك المقبلة؟

كــــــريـون: لعبتك ذات وجهين مثل طريقتك في سرد الأشياء.

تيــــريـزيـاس: والأخطر من ذلك أن أقـول نـصف الحـقـيـقـة. ولكنني تلقيت جـوابا وهو ذو وجـهـين: عندمـا تسوء الأمور تبرز الحاجة إلى رجل قوي، يأتي وتأتي مـعـه الكارثة، يصعب معه إيقاف الحـرب فـتمـرغ أنفه. النهب يجر النهب والقسـوة تجر القسـوة والإبادة تجـر الإبادة، وفي النهـاية لا تبـقي الحـرب في المدينة على شيء. أعطيـتكم صـورة مـا جـرى بالأمس ومـا يجـري اليـوم، تطلعوا أنتم إلى غدكم فترجفوا.
خذني يا بني!
(يخرج تيريزياس يقوده الطفل)

الشــــيـوخ: سيدنا، تكلم العراف عن أمور مثيرة للقلق، ولكنه لم يتفوه بكلمة عن أمور أشد خطورة منها.

كــــــريـون: ولمَ تشغلون أنفسكم بأمور لم يثرها؟

الشــــيـوخ: كـريون، لم يبقَ الكثيـر من الرجال في المدينة، متى يعود الشبان؟

كــــــريـون: بما أن العـراف أثار هـذه المسـألة عن سـوء نيـة

فسأجيبكم: الحرب التي زجت بنا فيها آرجوس لم تنته بعد ولا تدور لمصلحتنا بشكل كاف. عندما طلبت وقف القتال كادت الغلبة تكون لنا لو لم يحدث خلل غيَّر مجرى الأمور، الخلل كان خيانة بولينيس، عوقب الخائن والعاصية التي بكته.

الشيوخ: قضية العاصية نفسها لم تنته بعد، ابنك الأصغر هيمون وقائد قواتك الخاصة لم يعد إلى جانبك.

كريون: ولا أتمنى أن أراه ثانية. ليبق بعيدا عني وعنكم. تركني في خضم المعركة وانزلق ليقع في شرك أنثى. ابني البكر ميجاريه لم يزل يقاتل بضراوة إلى جانبي لتهد ضرباته أسوار آرجوس وتوقد ضربته الحديدية الحماس في نفوس شبان طيبة فيندفعون إلى المعركة.

الشيوخ: ولكن شبان طيبة ليسوا ذخيرة لا تنضب. تبعناك على الدوام كريون، النظام خيم على مدينتنا، خلصتنا من الغرباء الذين تغلغلوا بيننا. خلصتنا من الطارئين الرعاع الذين يعيشون على اغتصاب حرماتنا، الذين لا يهنأ لهم عيش إلا بإشعال الحروب، الذين يقتاتون من زرع الشقاق في صفوفنا، ويهددوننا في عقر دارنا حينا، ينفذون مأرب من يدفع لهم،

وأحيانا يتحركون لأنهم لم يجدوا من يدفع لهم.
كريون، هل تفوق هذه العملية قواك؟

كــــــريــون: سرت على رأس حملة نحو آرجوس. من أصدر الأمر؟ كان الأمر يقضي باستخراج الحديد من الجبل وآرجوس غنية جدا بالحديد. أنتم أصدرتم الأمر.

الشـــيـــوخ: كنا نثق بك. لم نفكر بالنتيجة، سددنا آذاننا خشية أن نسمع ما يرعبنا، وفي كل مرة كنت تقول إنها المعركة الحاسمة. والآن تتصرف تجاهنا كما كنت تتصرف تجاه العدو. قساوتك تزج بك في حرب مزدوجة.

كــــــريــون: ولكنها حربكم.

الشـــيـــوخ: بل حربك أنت.

كــــــريــون: ويكفي أن أنتصر على آرجوس لتصبح حربكم! بدأت أضيق بكم، لا شك أن حديث العاصية آنتيجون أفقدكم صوابكم وجعلكم تنتقلون إلى صفها.

الشـــيـــوخ: للأخت دون شك حق دفن أخيها.

كــــــريــون: ولقائد القوات دون شك حق معاقبة الجبان.

الشـــيـــوخ: التشبث بشرع ضد شرع آخر وإكراه الناس على قبوله يقودنا إلى الهاوية.

كــــــريــون: الحرب تخلق شرعا جديدا.

الشـــيـــوخ: وعلينا أن نقدم لها وقودها.

كــــــريــون: يا ناكري الجميل! الغنائم تقبلونها فتملأ

اللحوم بطونكم، ولكن منظر الدماء يثير قرفكم، تتهمونني بالمجزرة التي وقعت وتشكون من قساوتي. ولكن اعلموا أن غضبي سيتضاعف إذا لم ننتصر ولم تعد العربات محملة بالغنائم.

الشيوخ: إلام تحرم طيبة من رجالها؟

كريون: إلى حين يستولي رجال طيبة على آرغوس الغنية.

الشيوخ: استدعهم إذن قبل أن يفنوا، كريون.

كريون: ليعودوا وأياديهم فارغة؟ هذا أمر لن أقدم عليه قبل أن تقسموا على تحمل نتائجه.

الشيوخ: ليعودوا وأياديهم فارغة، ليعودوا وأياديهم مبتورة، ليعودوا مشوهين، نريدهم أن يعودوا أحياء على الأقل.

كريون: اتفقنا، أستدعيهم متى سقطت آرجوس. يعود بهم إليكم ابني البكر ميجاريه، ولكن احرصوا على ألا تكون الأبواب منخفضة فتنفتح لغير الأقزام من الرجال، خشية أن يقتحمها الرجال العمالقة العائدون فيخلع أكتافهم باب قصر من هنا وباب خزينة من هناك.

الشيوخ: تهددنا بمحاربينا؟ تنوي أن تحرض رجالنا ضدنا؟

كريون: سأحدث ابني ميجاريه بالأمر.

(يدخل رسول آتيا من ساحة المعركة)

الرسول: سيدي، استعد للضربة الرهيبة! جئتك رسول

بلاء! أوقف الاحتفالات! اعتقدت أنك انتصرت قبل الأوان! قواتك ضربت، قواتك تاهت عند أبواب آرجوس. ابنك ميجاريه سقط ممزقا على أرض آرجوس الصلبة. ما إن تركتنا بعد أن عاقبت بولينيس وعلقت المشانق للمحاربين الذين عارضوك أمام القوات حتى قادنا ابنك ميجاريه من جديد إلى ساحة المعركة وكتائبنا لم تعوض بعد ما خسرته. كان من الصعب أن ترفع سواعد رجالنا الفؤوس الملطخة بدماء الطيبيين في وجوه أهل آرجوس. وعلى رغم ذلك فقد دارت المعارك لمصلحتنا في البداية، كان كافيا أن نقاتل لنستعيد طعم المعركة، رائحة الدم هي نفسها، سواء أكان دمنا أم دم الأعداء، وما لا نجرؤ على الإقدام عليه نقدم عليه عادة لأننا نخاف العاقبة. ولكن القتال في أرض غريبة صعب ولا سيما إذا قل السلاح والعتاد. شعب آرجوس استخدم آلاف الحيل، النساء كنَّ يقاتلن، والأولاد يقومون بالعون، أشعلوا النار في بيوتهم وهجروها كأنهم لا يقيمون للعودة إليها حسابا. الجدران جعلوا منها متاريس والأثاث أسلحة، وابنك الأكبر لا ينفك يدفع بنا إلى قلب المدينة التي تحولت إلى مقبرة. الركام كان يفصلنا بعضنا عن بعض،

والدخان يعمي أبصارنا. حاولنا أن نهرب من النار فاصطدم بعضنا ببعض. الطيبي يقاتل الطيبي، والآلهة أدرى منا باليد التي قتلت ابنك. شبان طيبة، أقوى فصائل طيبة، أبيدت بكاملها، ولن تعود طيبة قادرة على الصمود طويلا: أهل آرجوس يزحفون نحوها من سائر الدروب، ومن رآهم بأم عينه لم يعد يتمنى غير الموت.

(الرسول يقع ميتا).

الشيوخ: الويل لنا.

كريون: ميجاريه، ولدي.

الشيوخ: لا تضيع الوقت في البكاء... اجمع كل الفصائل.

كريون: أجمع الهواء بغربال!

الشيوخ: في نشوة النصر ترقص طيبة وقبضة العدو الحديدية تزحف نحوها. أعدت السيف إلينا لتخدعنا، تذكر ابنك الآخر، ناد ابنك الأصغر.

كريون: هيمون، ابني، ابني الأصغر، النجدة، كل شيء انهار، انس ما قلت، كنت في أوج قوتي ولم أكن أعي ما أقول.

الشيوخ: أسرع نحو المغارة وأطلق سراح البنت التي دفنت أخاها، أطلق سراحها!

كريون: إذا خلصتها من القبر فهل تدعمونني؟ أنتم لم تطالبوا بشيء ولكنكم قبلتم بكل شيء، القضية قضيتكم أيضا.

الشيوخ: هيا!

كريون: الفؤوس، إلى الفؤوس.

(يخرج كريون)

الشيوخ: أوقفوا هذه الرقصة!

(ضاربين على الصنوج)

يا إله الشهوات، يا مجد هذه الأرض بجداولها وغاباتها التي أحبها قدموس، إذا كنت تتمنى أن ترى هذه المدينة ثانية أسرع بالحضور قبل أن يخيم الظلام، قبل أن تفنى طيبة مدينتك.

يا إله الشهوات، هل يمكنك ألا ترى اللهب يلمع في البيوت والدخان يتصاعد من الحرائق والغيوم السوداء تتلبد في السماء.

ظن الطيبيون أنهم باقون على امتداد الشواطئ لآلاف السنين، فها هم اليوم لا يملكون صخرة يسندون رؤوسهم إليها، ولن يكون غدهم أفضل.

يا إله الشهوات، كنت أمس تجلس قرب العشاق على ضفاف الأنهر، كنت تقطع الغابات فتعبق بالروائح الطيبة، كنت تعبر شوارع المدينة لتمسح بيدك نصال سيوف رجالها والبسمة على شفتيك، كنت تسير في دروب طيبة الممتلئة بأفراح الأعياد فتوقع الأناشيد الربانية خطواتك.

واأسفاه، الحديد يمزق اليد التي حملته،
السواعد خارت قواها!
واأسفاه، العنف يتطلب معجزة والتسامح يتطلب القليل من الحكمة. العدو الذي هزمته طيبة أكثر من مرة يهدد الآن بيوتها، وعند أبوابها السبع يبرز فمه الموصوف بالحراب الدامية. ولن يرحل قبل أن تنتفخ وجناته بدمائنا.
ها هي الخادمة تشق طريقها نحونا في زحمة المتهالكين على الفرار. تحمل ولا شك رسالة من هيمون قائد فصائل النخبة، قائد مخلصينا.
(تدخل الخادمة الرسولة)

الرسولة: يا للسقوط المتسارع، يا للسيف الأخير المتحطم، هيمون مات، بيده قتل نفسه. أنا رأيته... توجه سيدي كريون بصحبة خدمه إلى المكان الذي يرقد فيه جسد بولينيس بعد أن مزقته الكلاب. نظفوا ما تبقى من جسده ومددوه فوق أغصان رطبة، واعتنوا بتكويم التراب فوقه، وعند مدخل المغارة سمع الجميع أنينا، أبلغنا سيدنا بالأمر فأسرع والصوت الحزين يتضح، وما أن وصل حتى علت صرخته: «هذا صوت هيمون، صوت ابني».

داخل المغارة آنتيجون تدلت من السقف وقد ربطت حبل صوف حول عنقها، وعند قدميها ركع هيمون يبكي موت خطيبته وجرم أبيه. تقدم الأب وقال له: «اخرج من هناك يا ولدي، أرجوك، راكعا على ركبتي».

لم يجب الابن، استل سيفه ودار بنصله باتجاه والده، تحرك الوالد وتلاشت الضربة في الفراغ. وقف الابن ساكنا وعلى مهل غرز السيف في خاصرته وسقط، لا حراك، ارتاح الميت بالقرب من الميت، العرس سيقام هناك في العالم السفلي. جاء سيدي بنفسه.

الشيوخ: مدينتنا قيدت لزمن طويل واليوم ما من أحد يهديها، مدينتنا ضاعت، سقط الطاغي، ها هو آت تجره النسوة، يحمل بين يديه ثمرة جنونه.

(يدخل كريون يحمل ملابس هيمون)

كريون: انظروا ماذا أحمل، الملابس، كنت أعتقد أنني سأحمل سيفا. ابني مات، تركني بسرعة، معركة أخيرة كانت كافية لنسحق آرجوس، لكن الشجاعة وإرادة القتال حتى النهاية دارت دائرتها علي. إنها نهاية طيبة، يجب أن تموت طيبة، ستموت بموتي، ستفنى وتترك للكواسر، أريد ذلك.

(يخرج كريون برفقة الخادمات)

الشـــــيـــــوخ: استدار وذهب، حاملا بين يديه قطعة قماش ملطخة بالدم، وكل ما تبقى من أثر لعائلة لا بداكوس، مشى نحو المدينة التي أوشكت أن تسقط.

نحن، نحن ما زلنا نتبعه، نتبعه حتى الموت، القبضة التي أحنت رقابنا لوعيده بترت، ولم تعد قادرة على الضرب، ولكن القبضة التي رأت كل شيء وتكهنت بكل شيء لم يسعها أن تكون غير عون للعدو، العدو الذي سيبيدنا الآن، الزمن قصير جدا، وكل ما يجري مكتوب، وما من إنسان يسعه أن يحيا ما يكفيه ليعرف الأيام الحلوة، الأيام الهينة، ليتحمل الجرم صابرا، ويصير حكيما مع مرور الزمن.

النهاية

الاستخدام الحر «للطراز» (*)

مقدمة لطراز مسرحية آنتيجون لعام ١٩٤٨

I

لقد بات معروفا أن الانهيار المادي والروحي لعام ١٩٤٥ قد أيقظ حاجة غامضة إلى التجديد، والفن قد وجد نفسه هو أيضا متحمسا هنا وهناك لأبحاث جديدة.

لكن، والحق يقال، فإن اللبس الكبير يبدو مهيمنا على العقول، عندما يتعلق الأمر بالتمييز ما بين القديم والجديد. إن الخوف من عودة القديم قد امتزج بالخوف من التجديد، إضافة إلى ذلك، فكما أن المهزومين هم مدعوون من كل حدب وصوب للابتهاج بالتغلب على النازية، فكريا وشعوريا، فإن الفنانين، بالمقابل، يحسنون صنعا في عدم وثوقهم بشكل أعمى بالذين يهللون للتجديدات.

وعلى كل حال، فإن الفن لا يمكنه أن يجد موقعه من كل هذا، سوى بالهروب إلى الأمام. وسيكون عليه التقدم بقوة بواسطة العناصر المتطورة للمجتمع، وليس بالابتعاد عنها، وإنه سوف يستطيع بواسطة تلك العناصر الخروج من حالة الانتظار غير المجدية التي يوجد فيها، من أجل الانتقال إلى العمل والاضطلاع بمهامه وسط الخرائب والأطلال. بالطبع، لن يكون سهلا على الفن أن يعود من جديد لامتلاك وسائله واستكمال أدواته. ويبدو

---

* الطراز هنا يعني المثال، أو الطريقة أو النموذج (الموديل). وهو بمعنى ما الطريقة في التمثيل والإخراج، التي ما إن تتبع حتى تصبح مثالا أو طرازا أو نموذجا.

أن الانحطاط السريع للوسائل الفنية في عهد النازية قد اكتمل فصولا دون أن نعير لذلك التدهور أدنى انتباه.

أما الخسائر التي لحقت بصالات العرض فهي اليوم تفوق أكثر بكثير تلك الخسائر التي مني بها الفن الدرامي بحد ذاته. والسبب الكامن وراء هذه الحالة هو أن الخسارة الأولى كانت قد حدثت بسبب انهيار الحكم النازي، بينما الخسائر من النوع الثاني، قد رافقت صعود ذلك الحكم. وهكذا مازلنا نتحدث اليوم عما يسمى بـ «الألق» أو التألق في تقنية المسرحيات في عهد جورنك Goring، كما لو كان الأمر متعلقا بأسلوب من التمثيل يمكننا استعادته، دون أي تحفظ على طريقة الاستخدام التي جعلت يومها لهذا «الألق».

إن تقنية من هذا القبيل، كانت قد استخدمت من أجل تضييع المسببات الاجتماعية، لا يمكن استخدامها اليوم من أجل تسليط الضوء على تلك المسببات.

ولقد حان الوقت لبناء مسرح البشر الذين يتوقون إلى المعرفة، إذ إن المجتمع البورجوازي في ظل الإنتاج الفوضوي لا يمكنه أن يعي قوانين تطوره إلا لحظة الكارثة. وكما قال ماركس: فإن السطح الذي ينهار فوق رأسه هو فقط الذي يكشف له عن وجود قانون الجاذبية. لكن يا ويحه من ذلك المربي السيئ الذي هو الشقاء. فتلامذته يتعلمون كيف يشعرون بالجوع والعطش، ونادرا ما يشعرون بالجوع إلى المعرفة، وهم لا يتعطشون إليها، إن عذاباته لم تجعل بعد من المريض طبيبا، والشاهد على ذلك، أنه عندما يلاحظ ذلك المجتمع حدثا ما

من قريب أو من بعيد، فإنه لا يرى ذاته ترتقي إلى مصاف العالم أو الخبير.

وعندما يكون المسرح بصدد تبيان الحقيقة، فإن عليه أن يكون أيضا خبيرا في كيفية جعل العرض المسرحي متعة ما. والسؤال: كيف نجعل ذلك النوع من المسرح يقف على رجليه؟ إذ إنه غالبا ما نعزي أنفسنا أمام منظر الأطلال، ذلك أن البيت قد اختفى إلى غير رجعة، ويبقى أن الذي يعنينا هو المكان الذي لم يعد له من وجود هنا، ويبدو أن تصاميم المهندسين المعماريين لا تضل الطريق أبدا. فإعادة البناء قد كشفت من جديد عن كهوف العيب ومكامن الرذيلة. إن حياة محمومة بهذا الشكل، تبعث الوهم على وجود قوة لا متناهية: إذ إننا نجد في المحصلة، أن لا شيء يتقدم، وكأننا مريض مصاب بشلل في العامود الفقري، فقد الشعور بقدميه، نحاول أن نضع الخطوة الواثقة، لكن كل هذا الهياج يجب ألا يعيقنا عن إدراك أن صعوبة الفن الكبرى، تكمن في كيفية متابعته بيسر كامل، في كل مشاريعه، بما في ذلك المشاريع الأكثر خطورة، وهكذا فإنه من الجائز ألا يكون من السهل، إبان فترة إعادة البناء، إنجاز عمل فني تقدمي، غير أن تلك الصعوبة يجب أن تجعلنا أكثر مثابرة في العمل.

II

وإذا كان اختيارنا قد وقع على مسرحية «آنتيجون» من أجل التجربة المسرحية الراهنة، فذلك لأن موضوعها يستطيع أن يعطيها طابع الحالية، وتستطيع صيغتها أن تستنهض مشكلات على قدر كبير من الأهمية.

أما فيما يتعلق بالناحية السياسية، فإنه يكفي أن تعاد منهجة المسرحية، ولو لمرة واحدة، حتى تصبح التماثلات مع العصر الحالي، والتي كانت قد فرضت عن طريق القوة، بطريقة تبعث على الدهشة، تبدو بشكل مؤكد أكثر سوءا، وهذا ما يجب الاعتراف به، فالصورة الكبيرة للمقاومة في الدراما القديمة لا ترمز إلى هؤلاء المقاتلين في صفوف المقاومة الألمانية، حيث يجب أن نعلق عليهم أهمية كبرى، ولم يكن ممكنا أن نخط نشيدا من أجل تمجيدهم، وما يدعو للأسف، هو أننا نعمل القليل من أجل تخليد ذكراهم، ونعمل الكثير من أجل محوها.

فلا جدال في أمرهم هناك، ولا جدال في أمرهم هنا. وهذا قد يبدو بديهيا للوهلة الأولى، وعلى أي حال، فإن الذي سيعي ذلك هو الوحيد الذي سيتخذ موقفا من العمل بتجرد ضروري؛ كي يستطيع المشاهد أن يستخلص منه الدرس بما يشتمل عليه من قيمة لـ «آنتيجون»: الدلالة على اللجوء إلى القوة عندما تقع الدولة في التفسخ والانحلال.

إن التمهيد، بحد ذاته، لهذه المسرحية عليه: أن يكتفي بإعطاء المشكلة طابع الحالية، وأن يبرز فيها السمة الذاتية، فهو لا يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك. ومسرحية آنتيجون تجعل مجمل القصة يجري بموضوعية في الدائرة الشاذة لأصحاب النفوذ. إن إمكانية تقديم فعل بمنتهى الشمولية وبطريقة موضوعية، وما يجري على مستوى شؤون الدولة، هو بالضبط ما قد مُنِحَ لنا بمجرد أن جاهرنا بالنتائج المشؤومة، فالمسرحية القديمة - بسبب بعدها بحكم الزمن - لا تدعو للتماهي مع الشخصية

الأساسية، غير أن العناصر الملحمية الموجودة في المسرحية، تمد لنا بالمقابل، يد العون، لأنها تحتوي بحد ذاتها على شيء مهم من أجل مسرحنا.

إن فن أو علم المسرحة الإغريقي يحاول - بفعل بعض معطيات التغريب، وبالأخص تدخل الجوقات - أن يحافظ على جزء من حرية التفكير تلك، والتي لم يعرف حتى شيللر كيف يحافظ عليها [١].

ونسجل ضمن هذا السياق، أن ما يهمنا ليس توسل «روحية العصور القديمة»، وبفضل مسرحية آنتيجون وفائدتها، لم يكن بمقدورنا التخلي عن مراعاة اهتمامات فقهاء اللغة، وعلى أي حال، حتى لو شعرنا بأننا مجبرون على فعل شيء ما من أجل عمل كمسرحية آنتيجون، فإن الوسيلة الوحيدة لبلوغه تبقى أن نصنع شيئا من ذلك العمل لأجلنا نحن.

III

إن مشروعنا هذا لم يكن برهانا على علم مسرحة جديد، بقدر ما كان مناسبة لتجريب أسلوب جديد في التمثيل على نص مسرحي قديم. وعلى هذا الأساس، فإن الاقتباس الجديد، لا يمكن طرحه

(١) «إن الحدث الدرامي يجري أمامي، لكنني أنا من يستعرض الفعل الملحمي الذي يبدو أنه، بطريقة ما، قد بقي جامدا. وإن هذا الاختلاف في رأيي هو على قدر كبير من الأهمية. فإذا كان الحدث يجري أمامي، فإني أصبح أسير حساسية المشاركة، ويفقد خيالي، بالتالي، كامل حريته، ويعتري داخلي اضطراب مستمر، لا ينفك على حاله، ويجب عليّ أن أبقى دائما في مواجهة الموضوع. إن أدنى التفاتة إلى الخلف وأقل تفكير، ممنوع علي لأنني خاضع لقوة غريبة، وعلى العكس من ذلك، فإذا ما قمت باستعراض الحدث الذي يمكنه أن يفوتني، يمكنني اعتماد طريقة غير منتظمة: أي أستطيع بحسب رغبة احتياجاتي الذاتية، أن أتوقف طويلا تقريبا، وأن أعود إلى الوراء، وأن أجيز لنفسي استباقات ما... إلخ».
من مراسلات مع جوته: ١٧٩٧/١٢/٢٦

في المسارح، جريا على العادة، كي تستخدمه تلك المسارح بحرية تامة. وما أنشأناه ليس سوى طريقة في التمثيل الملزم، مكونة من صور فوتوغرافية مع مجموعة أساطير.

أن طرازا أو نموذجا من هذا القبيل يمكث طويلا أو يختفي، وذلك بقدر ما يقدمه من إمكانات في التقليد أو الاختلاف، ومن المحتمل ألا تتجب هذه المجموعة، أو بعض أجزائها، عند إعادة إنتاجها أي شيء حي. وينبغي عندئذ حذف الكل أو حذف الأجزاء.

إن الطراز لا يستند على نبرات أو لهجات، بحيث يتعلق السحر (سحر الكلمة) بأصوات من نوع خاص، ولا على حركات وتنقلات، بحيث يصنع الجمال بعض التكلّفات البدنية. وهذه الأنواع من الأشياء لا تمتلك أبدا قيمة «الطراز». ونستطيع القول إنها «طرز» لا مثيل لها، لكنها ليست «طرازا» أو «مثالا» يقتدى به. فلكي يكون الشيء المقلد مفيدا، يجب أن يكون موضوعا للبرهنة.

إن العمل المتقن من قبل الممثل، الذي يستخدم «طرازا» (مثالا) ما، يقدم ذاته كمزيج لعناصر مثالية «أي يقتدى بها» ولعناصر لا مثيل لها.

إن اقتراح استخدام «طريقة» (مثال) ما، يعني أن نتحدى بشكل واسع، الفنانين في عصر لا يهلل سوى للأصل والفريد، وللذي لم يحدث من قبل، وفي عصر يطالب بالعمل الفني «الفريد». وباستطاعة هؤلاء الفنانين أن يكتشفوا أن «الطريقة» (مثال)، ليست مبتذلة، وبأن لا شيء بالمناسبة، يوجد في أسلوبهم في العمل يساعدهم على استخدامه، وهم عندما كانوا شبابا، فإنهم قد عانوا الكثير لكي ينسوا أساتذتهم، ولقد تعلموا الآن، أن يبتكروا كل شيء في أدوارهم، وأن يخرجوا كليا معلميهم من ذاتهم. ولسوف يتساءلون: أين هي تلك

الحيوية المبدعة في حال أردنا استخدام «الطريقة»؟ ونجيب عن ذلك بقولنا إن تقسيم العمل في العالم المعاصر، وفي مجالات متعددة، قد حول فعل الإبداع ليصبح عملية جماعية مستمرة بطبيعة جدلية، في زمن فقد فيه الابتكار المنفرد والأصلي أهميته.

ولا يجب إيلاء قيمة كبرى لذلك الفعل الأول، الذي هو ابتكار «الطراز» (المثال).

ألا يضع الممثل الذي يستخدمه بعض سمات شخصيته في هذا الطراز؟

إن له كامل الحرية في ابتكار تعديلات، باعتبار أن هذه التعديلات تجعل إعادة صياغة الواقع، الذي يجب تمثيله وتقديمه، أكثر تهذيبا وإرضاء على المستوى الفني. إن الصور ذات الإيقاع الراقص (أوضاع، ترتيب في المكان، تنقلات) يمكن لها أن تستعاد بانصياع للفعل الأول، أكثر مما تستعاد بحرية ذات سيادة، وفي مثل هذه الحالة الأخيرة، فإن السيادة يجب أن تشتمل على السماح للواقع بالانسياب بحرية أيضا. أما في حال أدخلت التعديلات بمهارة، فإنها ستأخذ صفة «المثال» من تلقاء ذاتها، وبهذا يغدو المتمرن معلما، ويتغير «المثال»، أو تتغير الطريقة. وذلك لأن «المثال» (الطريقة أو الطراز)، لم يبتكر في الحقيقة من أجل تقديم شكل قاطع ونهائي للتمثيل المسرحي. وعلى العكس من ذلك، فإننا نولي الأهمية الكبرى للاكتمال، ونبحث عن إحداث تغييرات مع تأكيدها، ونريد أيضا أن تظهر سيرورات مبدعة مكان أفعال الابتكار المشتتة والفوضوية، بحيث تتطور التعديلات بطريقة متصلة أو متقطعة.

إن «الطراز» (المثال) الذي صنع في «المسرح البلدي» في كوار Coir، خلال ما يقارب العشرين تمرينا، يجب أن يعتبر غير مكتمل بعد، كونه سابقا على التجربة، إنه يعلن عن كل نواقصه التي تنادي بالتحسينات، وهذا بالضبط ما يتعين عليه أن يحث المسرح على استخدامه.

IV

أ - ديكور كاسبار نيهير Caspar Neher لمسرحية أنتيجون

أمام نصف دائرة من القواطع، ألصق عليه قصب مصبوغ باللون الأحمر، توجد مقاعد طويلة من أجل جلوس الممثلين، بانتظار شروعهم في العمل.

في الوسط تترك القواطع فراغا، يرى المشاهدون من خلاله الإلكتروفون [٢]، الذي يعمل تحت أبصارهم. أما الممثلون الذين ينتهون من أداء أدوارهم، فإنهم سوف يستخدمون ذلك الفراغ للخروج. أما مساحة اللعب أو التمثيل، فهي محددة بواسطة أربعة أوتاد علقت في رؤوسها جماجم أحصنة.

في المستوى الأول، نرى علاّقة (حمّالة) الإكسسوارات مع الأقنعة الباخوسية [٣]، والكيل غار كريون المصنوع من النحاس، وجرة نبيذ أنتيجون ووعاءها، ومقعد تريزياس، ولا يلبث أحد القدماء أن يعلق على حمّالة الإكسسوارات سيف كريون. إلى اليمين نجد منصة التعذيب مع الصفيحة المعدنية التي يقود أحد القدماء بواسطتها الترانيم والتواشيح الدينية والتراتيل: «يا إله الشهوات، يا مجد هذه الأرض».

---

(٢) آلة لإدارة الأسطوانات وإسماع ما هو مسجل فيها (المترجم).

(٣) شبيه للإله باخوس، إله الخمر (المترجم).

من أجل البداية، جرى إنزال حائط أبيض مصبوغ بالكلس، عُلِقَ بواسطة أسلاك رفيعة. ومقابل هذا الحائط الذي جعلت فيه فجوة، وضعت خزانة. في الأمام نلحظ طاولة مطبخ مع كرسيين، وفي مقدمة يمين المسرح، وضعت حقيبة، وجرى في بداية التمثيل إنزال لافتة فوق الحائط، كتب عليها مكان وزمان الحدث، ولم يكن هناك ستائر.

وجلس الممثلون على خشبة المسرح، أمام أنظار الجميع، وما أن ولجوا المساحة المخصصة للتمثيل (والتي أضيئت بقوة) حتى اتخذوا الأوضاع والهيئات المناسبة للشخصيات، بطريقة شعر معها الجمهور، الذي لم يتصور بعد أنه قد نُقِل إلى فضاءات اللاعب المسرحي، بأنه سوف يشاهد عرضا مسرحيا لعمل سوف يبقى قصيدة نثرية قديمة، على الرغم مما يبدو عليه من تجديدات.

لقد كان هناك تصوران متتاليان للديكور: ففي التصور الأول، نجد أن مقاعد الممثلين قد رسمت وحددت بطريقة ما فضاء القصيدة النثرية القديمة.

أما بالنسبة إلى القاطع خلف المقاعد، فقد صُنِع من غطاء عليه بقع دم ثور، تعطي انطباعا لستائر خيمة ما، وقد دُقت الأوتاد التي تحمل الجماجم بينها.

إن مساحة التمثيل كان عليها أن تضاء بشكل قوي، وقد عينت تلك المساحة بواسطة رايات صغيرة نصبت على مستوى الأرض.

وهكذا، فقد كان على الترجمة المقتبسة لزماننا، أن تكون متباعدة بهذا الشكل عن نص القصيدة القديمة. ولقد ولَّد فينا هذا

المفهوم شعورا بالانزعاج ما لبث يتعاظم، بقدر ما كنا نقدم انطلاقا منه على معالجة الحدث العصري بين أوتاد البربرية لثقافة الحرب.

وقد يكون بالإمكان وضع تصور ثالث للديكور: قد نستطيع حذف المدخل (البداية)، ونضع خلف المقاعد، بدل القواطع، لوحة تمثل مدينة هذه الأيام، وهي خراب وأطلال.

ب - الأزياء والإكسسوارات

إن أزياء الرجال كانت مفصلة من نسيج الكتان (أكياس خام)، وأزياء النساء كانت مصنوعة من نسيج القطن. أما أزياء كريون وهيمون، فقد كانت تحمل زينات من الجلد الأحمر. وثياب كل من إيسمين وآنتيجون، كانت رمادية اللون، أما الإكسسوارات، فكانت مشغولة بدقة ومهارة، لقد كلف صناع ماهرون بتنفيذها، وذلك ليس من أجل توليد الانطباع بالحقيقة لدى الجمهور أو الممثلين على حد سواء، بل من أجل أن نقدم لهم جميعا، إكسسوارات جميلة بكل بساطة.

V

ولننتقل من كل هذا إلى أسلوب أو طريقة التمثيل، إننا نعتقد، مع أرسطو، أن الحكاية (الرواية) هي قلب أو مركز المأساة، حتى لو انفصلنا عنها، عندما يتعلق الأمر بتحديد النهايات التي ستؤول إليها الحكاية تلك عند تمثيلها.

فالحكاية يجب ألا تستخدم ببساطة كنقطة انطلاق للاقتحامات المختلفة في ميدان علم النفس، أو في بعض

الميادين الأخرى، إذ يجب أن تحتوي على كل عناصر المسرحية، وأن يتحقق كل شيء لمصلحتها، أي بمجرد أن تروى الحكاية، فإن كل شيء يكون قد قيل.

أما وضعية الشخصيات وتنقلاتهم وتحركاتهم، فيجب أن تروي الحكاية أيضا (والتي هي تسلسل للأحداث). وهنا تكمن مهمة الممثل، فالأسلبة التي تجعل من تمثيله فنا، يجب ألا تحذف منه ما هو طبيعي؟ بل على العكس، أن تعززه، لأن الطبع الذي يطفو فجأة على السطح، والإلقاء الذي يصدم بتكلفه، يشكلان مساوئ كافية.

وأن نؤسلب فن التمثيل، يعني أن نجعل ما هو طبيعي يبرز دون تحجيم، وذلك لهدف وحيد، بأن نظهر للجمهور الذي هو شريحة من المجتمع، ما هو مفيد في الحكاية، من أجل فائدة المجتمع ذاك.

إن «عالم الشاعر» لا تجب معالجته كعالم مغلق وتعسفي، كما لو أن له «منطقه الخاص به»، إذ يجب بالمقابل، أن نكشف عن العناصر التي يستعيدها من العالم الواقعي، وأن نجعلها في حجمها الطبيعي.

إن «كلام الشاعر» ليس مقدسا إلا بقدر ما يكون حقيقيا. فالمسرح ليس في خدمة الشاعر، إنه في خدمة المجتمع.

VI

ومن أجل تطويع (إخضاع) التمثيل للحكاية، فإننا قد أعطينا للممثلين إبان التمارين أشعار ربط [٤]، تقودهم أو تخولهم اتخاذ وضع الرواة.

(٤) وتسمى أبيات من الشعر لعمل الارتباط ما بين الحدث التمثيلي والحدث الروائي في الحكاية (المترجم).

وقبل الدخول لأول مرة في مساحة التمثيل المسرحي، قال مفسّر دور آنتيجون (وأيضا قد سُمِعَ وهو يقول هذا الكلام خلال التمارين اللاحقة بواسطة مدير خشبة المسرح):

«ولكن آنتيجون، ابنة أوديب، قد ذهبت ومعها جرّتها
تجمع التراب لكي تغطي به جسد بولينيس
الذي ألقى به الطاغية، في ثورة غضب، للكلاب وكواسر الطير»

وطريقة تقديم مسرحية آنتيجون عام ١٩٤٨، أسست لطراز من هذا القبيل (المترجم).

أما مفسر دور إيسمين، فقال قبل ولوج الخشبة:

«أما إيسمين، أختها، فقد وجدتها تجمع التراب»

وقبل بيت الشعر الأول، قال أيضا مفسر دور آنتيجون:

«وبكت آنتيجون مصير أخويها، بمرارة».

وهكذا، فإن الحوار والحدث المدخلين بهذه الطريقة، قد جاءا لتبيان ما كان قد قيل، أما التحول الكلي للممثل باتجاه الشخصية التي يمثلها فلم يكن ممكنا: لأن الممثل كان دوره محصورا في الإبانة.

إن أبيات الشعر كصلة وصل، هي التي كانت بمنزلة المفاتيح إزاء صور التمثيل المسرحي، مما سيستوجب فصلها عنها من أجل جعلها في دورها الحقيقي.

أما بالنسبة إلى الأقنعة التي استخدم من أجلها الكثير من المساحيق فقد كان عليها هي أيضا أن تعبر عن شيء ما كالتغييرات السيئة التي تحدثها طبيعة الأوامر على تعابير الوجوه.

ولم يكن النجاح كليا، كما اتضح من الصور الفوتوغرافية، وكان إيقاع التمثيل سريعا جدا.

VII

إن دراسة «الطراز» (المثال) الحالي، قد أصبحت أكثر صعوبة، على أي حال، بسبب اشتمالها على عدد لا بأس به من العناصر الطارئة أو العرضية والمؤقتة، مما يجدر بنا تأكيدها أو نفيها كما هي. ويجب أن نذكر من بين هذه العناصر: الألعاب التي تظهر هيئة الوجه (السحنة)، التي يختبئ وراءها الممثلون (عدا هيلين فايجل) من أجل أن ينسحبوا من أدوارهم، عند الانتهاء منها، بطريقة أو بأخرى.

ولدينا هنا، مزيج معقد من الأساليب والطرائق يهيمن على مسارحنا في هذه الأيام، إن عصرنا الذي هو عصر التنزيلات والتصفيات، يعرض مؤلفات لكل الأزمنة ولكل البلدان، ويضع تصورا من أجلها لجهة طرائق التمثيل الأكثر تنوعا، بينما هو لا يمتلك، بالمقابل، طريقة خاصة به.

ومن الطبيعي أن تظل هذه الجهود غير مجدية، وسوف يكون لنا الحق، خلال التمثيل المسرحي ذاته، في مشهد من الباتوس السمعي الذي لن يستطيع حتى «إيشيل» Eschyle لعبه، وفي مشهد من المشهدية الرائعة التي قد تجعل «جوزي» GOZZI لا يطاق. وفي المقابل، فإنه من البدهي أن يلجأ كل ممثل للتمثيل من خلال أهداف مختلفة كليا. إن طبيعة هذه الأمور التي تبعث على الأسف، كان لها نتائجها المفجعة في المجال الحقيقي «للطراز» (للطريقة)، أي في مجال الأوضاع والتوزيع في المكان. وبما أن لكل شيء حسابه، فإن التوزيع في المكان قد كان مشغولا بعناية، إذ إن تناسقا كبيرا في تنقلات الشخصيات والمجاميع قد حافظ على أهمية الحركات. وبالمحصلة فإن الإخراج يعطي معنى دراموتورجيا (علم فن المسرحة)

لمختلف المجاميع، وأيضا للمسافات التي تفصل ما بين الشخصيات، ما دام الممثل الواحد يستطيع، وبحركة واحدة، أن يبدل كل الموقف.

ولسوف نلاحظ ميلا إلى إبراز حجم ابتكارات المخرج والممثلين، بقدر ما هي أفكار «مسرحية». أوليس هذا منطقيا بأن تختفي كل المعايير في هذا المجال بطريقة نجد معها أن لا أحد استطاع أن يميز بين ما قد جرى تقديمه بعظمة، وما جرى تقديمه مدثرا بالصغائر؟ وبالنسبة إلى هذه النقطة، كما هي الحال بالنسبة إلى غيرها من النقاط، فيجب أن نعير الاهتمام بشكل أساسي، لكل ما يحمل إرادة البحث والاختلاف، في دراستنا لإعادة البناء والصياغات لملاحظاتنا الأساسية. إذ إن ما يهم هنا، فقط، هو أن ندخل إلى فننا الدرامي الكثير التعقيد. إنه فن مجتمع على عتبة الأفول والانحطاط، فن يرضى بالعموميات.

وتبقى كلمة أخيرة: قد نجد أن هذه التجربة لم تكن على قدر كاف من الإتقان. لكن يجب ألا نستنتج من ذلك أنها قابلة لأن نهملها، وقد نخطئ أيضا في حال لم نأخذ منها النفع الذي قدمته، بسبب الخشية من أنها لم تؤد إلى ترك كل الممارسات التقليدية. فإذا ترك هذا الأمر ببساطة، فإن المسرح سيصبح تبسيطيا. إن فن الرقص يبلغ الذروة عندما يخرج الراقص من المجموعة، وليس ضروريا أبدا الاشتغال على هذه «الطرز» أو الطرائق، بجدية تتطلبها فيه طرق تمثيل أخرى.

ويمكننا أن نعتبر هذه النماذج، بطريقة ما، كأنها تتزاوج وتنتمي إلى بيان قديم فيثاري الشكل، وكثير الاعتدال.

بريشت – نيهير

نص فرنسي (جيرالد إيرالين وجان تايور)

مدخل جديد إلى مسرحية «آنتيجون» (*)

دخـول الممـثلين الذين يؤدون أدوار كـريون وآنتـيـجـون والعـراف تريزياس، وهذا الأخير الواقف بينهما، يلتفت نحو المشاهدين ليقول:

أيها الأصدقاء

قد تفاجأون بالكلام الرفيع

لهذه القصيدة العتيقة منذ آلاف السنين

والتي حفظناها عن ظهر قلب

والموضوع الذي كان عزيزا جدا على السامعين

ومألوفا لديهم

يبقى مجهولا بالنسبة إليكم

إذن، فاسمحوا لنا أن نقدمه أمامكم ونعرضه عليكم.

ها هي آنتيجون، ابنة أوديب، آنتيجون الأميرة.

وهنا كريون، خالها، طاغية مدينة طيبة

وأنا تيريزياس العراف. والذي ترونه هناك،

قد قاد معركة نهب وسلب واغتصاب ضد آرجوس البعيدة.

أما هذه المدينة التي لم تقبل بالفعلة اللاإنسانية، فقد دمرت.

لكن حربه التي تستحق أن توصم باللا إنسانية، قد تحولت إلى طامة كبرى.

أما آنتيجون، العادلة التي لا يمكن تطويعها، فقد تفانت في تقديم التضحيات من أجل شعبها، شعبها المستعبد، وبفضلها وضعت الحرب أوزارها.

إننا نتوسل إليكم أن تتذكروا أفعالا مشابهة، قد تمت في ماضٍ ليس ببعيد، أو أن تتناسوا أحداثا مشابهة أيضا.

(*) لقد كتب هذا المدخل الجديد في العام ١٩٥١ من أجل عرض «جريز» Greiz.

والآن سوف تروننا، نحن الممثلين، ندخل تباعا هنا، في مجال التمثيل المسرحي، حيث سطعت في السابق، وتحت جماجم الحيوانات، ضحايا الثقافات البربرية، شمس الإنسانية، وطلعت مستقيمة وكبيرة في عتمة الأزمنة الحالكة. (يتجه الثلاثة نحو الخلف، بينما يدخل باقي الممثلين إلى خشبة المسرح).

ملاحظات على الاقتباس(*)

تعتبر مسرحية «آنتيجون» لسوفوكليس، من بين أهم قصائد العالم الغربي، والسؤال الذي يطرح نفسه على أي حال هو معرفة مدى تقبل هذه القصيدة من قبل جمهور له حياته ومفاهيمه المختلفة كليا. لقد كان الإنسان، بالنسبة إلى القدماء، مستسلما بشكل أعمى للقدر، إذ ليس له من قدرة عليه. ولقد انطلق مقتبس هذا العمل، برتولد بريشت، من مفهوم مختلف: فاعتبر أن قدر الإنسان، هو الإنسان بحد ذاته، ويمثل ذلك تغييرا مهما تستوعبه القصيدة النثرية القديمة بسهولة ما دام هذا التغيير استند على واقعية مطلقة وما دام صاغ مادة إيجابية تلقاها الشاعر عبر قصص التراث، وبخاصة قصة سقوط العائلة الملكية لأوديب، وذلك من خلال معرفة عميقة وعملية للإنسان وتجربة سياسية واسعة.

ولقد اكتمل هذا السقوط فصولا في غمرة حرب النهب والسلب. إذ إن الفظائع التي مارستها العائلة الحاكمة، في مثل هكذا حرب، ضد الشعب، قد جعلت بعض أبناء تلك العائلة يقفون في صفه. فانتفض هؤلاء الأبناء وثاروا. وقد أدى الضعف الذي نتج عن تلك الانتفاضة في الداخل إلى انتصار العدو الذي هوجم بضراوة. لقد كان الطاغية في حاجة ماسة إلى انتصار سريع من أجل أن يتفرغ للخلاص من المعارضة التي فوجئ بها داخل المنزل العائلي. فدفع بأعداد هائلة من فرقه العسكرية في حرب أتت في غير أوانها. ولم تستطع تلك الفرق، التي دبت الفوضى في صفوفها بسبب العصيان والتمرد، أن تقف في وجه شعب بأكمله من الرجال والنساء والأطفال، يدافع عن وطنه.

(*) وضعت هذه الملاحظات من أجل إخراج مسرحية آنتيجون في Greiz في ألمانيا، عام ١٩٥١.

وثارت آنتيجون ضد الطاغية كريون، واكتسبت حركتها قيمة أخلاقية كبرى تنبع من عدم ترددها في تعريض شعبها لخطر الهزيمة في حرب النهب والسلب عبر العصيان العلني، يحركها دافع إنساني عميق.

وهنا لا بد لنا من تسجيل الملاحظات التالية إزاء التعديلات التي لحقت بالقصيدة النثرية القديمة:

إن الحرب ما بين طيبة وآرجوس قرئت من وجهة نظر واقعية. وذلك لأن الهدف من هذه الحرب هو السيطرة على مناجم الحديد في آرجوس... التي كانت تزود رجال آرجوس ومقاتليها بحراب جيدة. وغدت المعركة أكثر ضراوة، وطالت الحرب التي لم يتوقع لها كريون أن تطول، مما حدا بالطاغية لاستصدار نظام شديد القسوة: فانفجر العصيان. وخسر كريون الحرب لأنه اضطر للقتال على جبهة الخارج وجبهة الداخل. أما العراف تيريزياس، الذي يتقاسم الأسرار ومشاريع الآلهة، كما هي حاله بحسب القصيدة أو النص القديم، فإنه أصبح بحسب الاقتباس الجديد رجلا بمقدوره أن يلاحظ: لقد وجد نفسه مباشرة في وضع المرشد والواعظ.

ونتيجة للتعديلات التي أدخلها المقتبس على الجوقات التي تسمح بالتعبير عن أفكار جديدة، فإن جلسة واحدة لن تكفي لفهمها، ولا لفهم الكثير من مقاطع القصيدة النثرية، ولقد حملت أجزاء بكاملها صوت أو نبرة الألغاز التي يلزمها الحلول. لكن الروعة لا تلبث أن تأتي بالضبط من تلك الجوقات التي ما لبثت أن غاصت في الدراسة والتفكير، لتضفي بشكل مستمر، عددا لا بأس به من

الجماليات. إن هذه الصعوبة التي تبعث على الفرح الشديد في حال التغلب عليها، لم يستطع الاقتباس الجديد إزالتها، مع أن مسرحية آنتيجون، قد حظيت - لحسن الحظ - بأحد المترجمين الذي يعتبر أحد أكبر الفنانين باللغة الألمانية، ألا وهو: هولدرلاين، Hölder Lin.

الجوقة الأولى (ص ٢٧)

الإنسان خارق بعظمته، عندما يخضع الطبيعة لإرادته لكنه يغدو وحشا خارقا، عندما يستعبد أخاه الإنسان.

الجوقة الثانية (ص ٣٨)

إنذار للمتسلطين بعدم الإفراط في الظلم. إن الناس الذين حرمناهم من حقهم في الإنسانية عن طريق العنف، يثورون الآن ويدوسون ظالميهم بأقدامهم.

إن بذرة الانهيار تنمو في عائلة أوديب منذ زمن بعيد. لكن الصرح الملكي لا يمكن له أن ينهار دون أن يتسبب انهياره في الكثير من الضحايا.

(والكورس هنا يفكر في مصيره الشخصي).

الجوقة الثالثة (ص ٤٥)

قصيدة من أجل تمجيد الإله باقوس، إله الملذات، عظيمة قدرته على بني البشر، إنه لا يتورع عن المطالبة بحقوقه حتى في زمن الحرب، ويزرع الفرقة بين العائلات، ونداؤه للملذات لا يقاوم. فالناس لا يستطيعون السيطرة على نفوسهم، حقيقة الأمر، إنه يجبرهم على حني رقابهم تحت نير العبودية، بقصد التلذذ. وحتى في البحار العاتية، يبقى هذا التعطش للملذات تحت رحمة سفينة متداعية. إن الإله باقوس يمزج بين الأجناس كلها بفعل تبدلات

عواطف الشهوة. ومع ذلك فهو ليس إلها صارما: إنه صديق المجتمع، ويمكن الوفاق معه.

الجوقة الرابعة (ص ٤٩)

لقد ذمت آنتيجون القدماء، وهي في طريقها إلى مكان العبادة، لعدم ثورتهم في وجه الطاغية، وتوقعت نهاية فظيعة للمدينة: وها هي الجوقة الآن، تؤاخذها بدورها لمهادنتها الجور طويلا. فهي أكلت الخبز المحترق بنار العبودية، وبقيت جالسة دون حراك داخل أسوار الطاغية.

إن العنف الذي مارسته عائلة أوديب قد ارتد عليها، وهنا فقط أفاقت آنتيجون من غفوتها.

الجوقة الخامسة (ص ٦١)

ومع اقتراب الموت أكثر فأكثر من أهل طيبة، فقد ابتهلوا مرة أخرى للإله باخوس، إله مدينتهم. إنهم يعترفون بأنهم قد أساءوا إلى إله الملذات وإلى الإله الهادئ المسالم.

في تاريخ الأدب لا تعد هذه الاقتباسات من الاستثناءات، فقد اقتبس جوته Gothe بتصرف، آفيجينيا ليوريبيدس، وكلايست لانفيتريون Kleis't L'Amphy, trion لموليير. إن هذه الاقتباسات لا تنقص أبدا من المتعة التي كانت قد أتاحتها المؤلفات الأساسية. إن هذه المتعة سوف تصبح، بفضل تربية الحس التاريخي والذوق الفني، متعة قطاعات كبيرة من المجتمع، في المستقبل القريب.

بريشت: (نص باللغة الفرنسية: موريس رينيو Maurice Regnaut)

المترجم في سطور

د. مشهور مصطفى: مخرج ومؤلف وممثل وناقد وباحث اجتماعي.
- من مواليد لبنان، العام ١٩٥٤.
- حاصل على شهادة الدكتوراه في الفنون المسرحية والسينمائية. جامعة السوربون الثالثة - باريس - فرنسا.
- شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع. جامعة جوسيد، باريس سابقا - فرنسا.
- يعمل أستاذا مساعدا في قسم التمثيل والإخراج في معهد الفنون الجميلة، الجامعة اللبنانية، كما درّس في المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت.
- مؤسس فرقة مسرح النور، العام ١٩٨٧.
- عضو نقابة ممثلي المسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون، لبنان.
- أخرج أكثر من ثلاثين عملا مسرحيا منذ العام ١٩٧٤.
- ألف وأعد وأخرج العديد من المسلسلات الإذاعية الدرامية والثقافية والاجتماعية.
- شارك رسميا ومثل لبنان في أكثر من مهرجان مسرحي دولي من خلال أعمال مسرحية، وحصل على تنويهات وجوائز، كما شارك في لجان تحكيم، وندوات تطبيقية في أكثر من مهرجان مسرحي عربي ودولي.

وشارك أيضا في أكثر من ندوة في علم الاجتماع في لبنان وخارجه.
- له العديد من الأبحاث والدراسات والمقالات في مجالي المسرح والسينما، منشورة في مجلات فكرية ودوريات.
- حاز على شهادات تقدير في مهرجان رواد العرب، القاهرة العام ١٩٩٩ عن الإخراج، ومن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

المراجع في سطور

أ. مصطفى بزون:
- من مواليد ١٩٦٣ - لبنان.
- حاصل على شهادة الدراسات الجامعية في اللغات الأجنبية التطبيقية - جامعة بوردو - فرنسا - يونيو ١٩٩٠، ودبلوم مترجم تحريري من مدرسة الملك فهد العليا للترجمة - يونيو ١٩٩٣.
- يعمل محررا في وكالة الأنباء الكويتية (كونا) منذ العام ١٩٩٤. كما عمل محررا ومترجما في جريدة نداء الوطن اللبنانية من سبتمبر ١٩٩٣ وحتى أبريل ١٩٩٤، ومترجما في مكتب ركالة للترجمة - طنجة، المغرب، ١٩٩٣، ومترجما في الجمعية العامة للأمم المتحدة ومجلس الأمن من سبتمبر إلى ديسمبر ٢٠٠٤.

■ من منشوراته:
- بحث في الترجمة حول مصطلحات الحالة المدنية في المغرب ولبنان (دراسة مقارنة).
- ترجمة الدستور الكويتي إلى اللغة الفرنسية.
- ترجمة كتاب المختار في مجاري البحار، لصاحبه عيسى عبدالله العثمان إلى اللغة الفرنسية.
- ترجمة الورقة الكويتية إلى مؤتمر المرأة في الصين، كما أن له عدة مقالات منشورة في المجلات السياسية والاقتصادية والثقافية بلغات العمل الثلاث: العربية - الفرنسية - الإنجليزية.

أسماء وكلاء التوزيع

الكويت

درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠
ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

دولة الإمارات العربية المتحدة

شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦
مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية

الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص. ب - ١٢٠٣٥
ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

جمهورية مصر العربية

مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب

الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٢٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس

الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢
ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان

الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١
ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن

القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن

وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

مملكة البحرين

مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة
ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان

المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢
ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

دولة قطر

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر

المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع قي دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

دولة فلسطين

وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

جمهورية السودان

مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك

MEDIA MARKETING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن

UNIVERSAL PRESS & MARKETING
LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

الفهرس

- المقدمة ٥
- تسلسل تاريخي عند بريشت ٢٣
- «أنتيجون» سوفوكليس ٤٣
- الشخصيات ٤٤
- مدخل ٤٥
- المسرحية ٥٠
- الاستخدام الحر للطراز ٩٢
- مدخل جديد إلى مسرحية «أنتيجون» ١٠٦
- ملاحظات على الاقتباس ١٠٨

إبداعات عالمية
352

مسرحية «آنتيجون»

يسعد سلسلة «إبداعات عالمية» أن تقدم لقرائها، في هذا العدد، نموذجا من أعمال المسرح الكامل، من خلال مسرحية «آنتيجون»، للكاتب برتولد بريشت. وهي اقتباس عن مسرحية «آنتيجون» لسوفوكليس، التي يؤكد فيها الكاتب نظريته في المسرح التغريبي.

تحكي المسرحية قصة حرب شنها كريون ، حاكم مدينة طيبة، على مدينة آرجوس، بهدف الاستيلاء والسيطرة على مناجم الحديد بها، حتى يؤمِّن تزويد مقاتليه بحراب جيدة. لقد غدت المعركة أكثر ضراوة، وطالت الحرب أكثر مما كان يتوقع كريون، وانفجر العصيان في صفوف مقاتليه، وتمرد بعضهم على الحرب، وعلى كريون نفسه، ما أدى إلى خسارة الحرب ضد آرجوس، وضياع طيبة.

لقد استطاع بريشت إعادة صياغة مسرحية «آنتيجون»، مع إضفاء بعض المتغيرات التي تواكب عصره، وتعبر عن فلسفة مسرحية أو سياسية أو أخلاقية في هذا العصر. كما حرص بريشت على التركيز على كل ما هو أساسي في الصراع للوصول إلى الهدف الرئيسي منه.

إن الآلية التي تعتمدها فلسفة الكاتب بالنسبة إلى النظرية الجدلية، وإلى التاريخ، هي ذاتها التي تحكم فلسفة المسرحية في الإحلال تدريجيا، مكان مفهوم المسرح الملحمي، مفهوم المسرح الجدلي، أو مفهوم الجدل على المسرح. وهذا بالضبط ما أثر في بنية نص مسرحية آنتيجون وحواراتها لتلائم الهدف.

كما نود القول إن شاعرية الكاتب بريشت أضافت كثيرا إلى شاعرية سوفوكليس، مؤلفها الأساسي في العصر اليوناني، ولكن بلغة جديدة.

ردمك : 2 - 154 - 0 - 99906
رقم الإيداع : 2005/00002